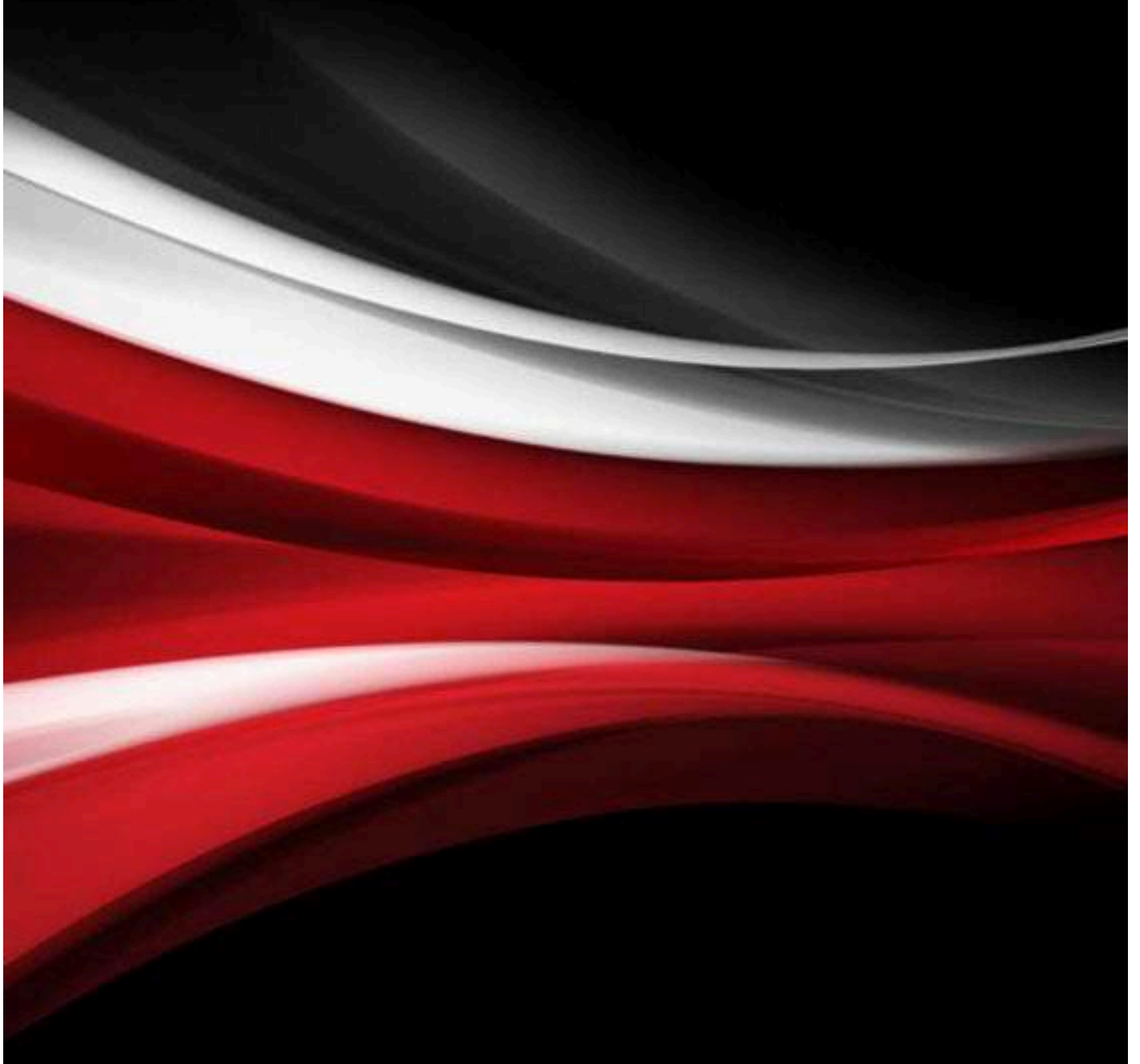


TOJ
DAC

The Turkish
Online Journal
of Design
Art and
Communication





The Turkish
Online Journal
of Design
Art and
Communication

JULY 2017

Volume 7 – Issue 3

DOI: 10.7456/10703100

ISSN: 2146-5193

Editors

Assoc.Prof.Dr. Deniz YENGİN

Tamer BAYRAK

Gizem ÖZDEL

www.tojdac.org

ABOUT TOJDAC (ISSN: 2146-5193)

Design, art and communication are evaluated together since they are interdisciplinary fields. It is not possible to understand design as a mode of communication without considering design theories and design principles. The design works that do not have an artistic point of view and/or the art works that do not have design principles and design theories can not exist. In addition to these, art or design is known as a communication activity. As a result these three fields are intertwined and essential for one another.

Tojdac, which was first published after Visualist 2012 International Congress on Visual Culture at Istanbul Kültür University, is an online journal that publishes original research papers and solicits review articles on developments in these three fields. The scientific board consists of the Visualist 2012 scientific committees.

In this context, Tojdac is qualified as an “international peer-reviewed journal”. It is a peer-reviewed international journal published four times a year. Each volume has a different theme and a guest editor. Themes and subheads that are chosen under the main topic of “*Design, Art and Communication*” are determinants in choosing and publishing articles.

The aim of Tojdac is to create a source for academics and scientists who are doing research in the arts, design and communication that feature formally well-written quality works. And also create a source that will contribute and help develop the fields of study. Accordingly, Tojdac’s intentions are on publishing articles and scientific works which are guided by a scientific quality sensibility.

Peer Review Process

The editorial board peruses the submitted material with regard to both form and content before sending it on to referees. They may also consider the views of the advisory board. After the deliberation of the editorial board, submitted material is sent to two referees. In order for any material to be published, at least two of the referees must approve it. The revision and improvement demanded by the referees must be implemented in order for an article to be published. Authors are informed within three months about the decision regarding the publication of their material. All the papers are controlled academically with the [iThenticate](#) program.

Open Access Policy

The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (TOJDAC) adopted a policy of providing open access.

Call For Papers

TOJDAC will bring together academics and professionals coming from different fields to discuss their differing points of views on these questions related to “Design, Art and Communication”.

Main Topics Of Tojdac

- Social Sciences (Communication Studies, researches, applied studies)
- New Media (web 2.0, web 3.0, interactivity, convergence, virtuality, social media, etc.)
- Digital Arts (cinema, television, photograph, illustration, kinetic, graphics etc.)
- Digital Society (E-community, surveillance society, network society, etc.)
- Communication Arts (advertising, public relation, marketing, etc.)
- Performing Arts
- Visual Culture
- Visual Arts
- Visual Semiotics and Applications

Language Of Tojdac

Turkish and English

The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication TOJDAC
ISSN: 2146-5193

Editor

Assoc.Prof.Dr. Deniz Yengin, İstanbul Aydın University, Turkey

Editorial Board

Prof.Dr. Atilla Girgin, İstanbul Aydın University, Turkey
Prof.Dr. Bülent Küçükerođan, İstanbul Kültür University, Turkey
Prof.Dr. Christine I. Ogan, University of Indiana, U.S.A.
Prof.Dr. Cem Sütçü, Marmara University, Turkey
Prof.Dr. Donald L. Shaw, University of North Carolina, U.S.A.
Prof.Dr. Douglas Kellner, UCLA University, U.S.A.
Prof.Dr. Filiz Balta Peltekođlu, Marmara University, Turkey
Prof.Dr. H.Hale Künüçen, Başkent University, Turkey
Prof.Dr. Haluk Gürgen, Bahçeşehir University, Turkey
Prof.Dr. Hülya Yengin, İstanbul Aydın University, Turkey
Prof.Dr. Jean-Marie Klinkenberg, Liege University, Belgium
Prof.Dr. Judith K. Litterst, St. Cloud State University, U.S.A.
Prof.Dr. Korkmaz Alemdar, Atılım University, Turkey
Prof.Dr. Lev Manovich, University of California, U.S.A.
Prof.Dr. Lucie Bader Egloff, Zurich University, Switzerland
Prof.Dr. Maxwell E. McCombs, University of Texas, U.S.A.
Prof.Dr. Mesut İktu, İstanbul Kültür University, Turkey
Prof.Dr. Murat Özgen, İstanbul University, Turkey
Prof.Dr. Mutlu Binark, Başkent University, Turkey
Prof.Dr. Nazife Güngör, Üsküdar University, Turkey
Prof.Dr. Özden Çankaya, İstanbul Aydın University, Turkey
Prof.Dr. Rengin Küçükerođan, İstanbul Kültür University, Turkey
Prof.Dr. Selçuk Hünerli, İstanbul University, Turkey
Prof.Dr. Solomon Marcus, Romanian Academy, Romania
Prof.Dr. Stanislav Semerdjiev, NATFA, Bulgaria
Prof.Dr. Sung-do Kim, Korea University, South Korea
Prof.Dr. Turan Sađer, İnönü University, Turkey
Prof.Dr. Uğur Demiray, Anadolu University, Turkey
Prof.Dr. Ümit Atabek, Yaşar University, Turkey
Prof.Dr. Yasemin Giritli İnceođlu, Galatasaray University, Turkey
Prof.Dr. Zafer Ertürk, Işık University, Turkey
Prof.Dr. Işıl Zeybek, İstanbul Kültür University, Turkey
Prof.Dr. Özer Kanburođlu, İstanbul Aydın University, Turkey
Prof.Dr. Mehmet Üstünipek, İstanbul Kültür University, Turkey
Prof.Dr. Banu Manav, İstanbul Kültür University, Turkey
Assoc.Prof.Dr. Deniz Yengin, İstanbul Aydın University, Turkey
Assoc.Prof.Dr. And Algül, İstanbul Aydın University, Turkey
Assoc.Prof.Dr. Volkan Ekin, İstanbul Kültür University, Turkey
Assoc.Prof.Dr. Okan Ormanlı, İstanbul Kültür University, Turkey
Assoc.Prof.Dr. Tolga Kara, Marmara University, Turkey
Assoc.Prof.Dr. İncilay Cangöz, Anadolu University, Turkey
Assoc.Prof.Dr. Nazan Haydari Pakkan, Bilgi University, Turkey
Assoc.Prof.Dr. Moldiyar Yergebekov, Süleyman Demirel University, Kazakhstan
Assist.Prof.Dr. Arzu Eceođlu, İstanbul Kültür University, Turkey
Assist.Prof.Dr. Ezgi Öykü Yıldız, İstanbul Kültür University, Turkey
Assist.Prof.Dr. Perihan Taş Öz, İstanbul Kültür University, Turkey
Assist.Prof.Dr. Gökmen Karadağ, İstanbul Aydın University, Turkey

ÖNEMLİ: Dergide yayınlanan görüşler ve sorumluluk yazarlara aittir. Yayınlanan eserlerde yer alan tüm içerik kaynak gösterilmeden kullanılamaz. Bütün makaleler [iThenticate](#) programı ile intihal yönüyle akademik anlamda kontrol edilmektedir.

IMPORTANT: All the opinions written in articles are under responsibilities of the authors. The published contents in the articles can not be used without being cited. All the papers are controlled academically with the [iThenticate](#) program.

Editörün Mesajı

Sevgili TOJDAC Okuyucuları,

Bu sayıda Cilt 7, Sayı 3 yayınımızı sizlerle paylaşmaktan mutluluk duyuyoruz. Dergimizin yayınlanan bu sayısında kabul edilen 19 yazarın 14 makalesi bulunmaktadır.

Sevgili okurlar, daha detaylı bilgi almak, öneri ve görüşleriniz paylaşmak ya da eserlerinizi yayınlamak için gönderimlerinizi lütfen aşağıdaki e-posta adresine iletin. Bizlere TOJDAC Sekreterliği info@tojdac.org adresinden ulaşabilirsiniz.

İletişimde kalmak ve bir sonraki sayımızda buluşmak umudu ile.

Editör

Doç.Dr. Deniz YENGİN

İstanbul Aydın Üniversitesi Florya Kampüsü 34295-İstanbul TÜRKİYE

Tel: +90 212 4441428

E-mail: denizyengin@aydin.edu.tr

URL: <http://www.tojdac.org>

Message from the Editor

Greetings Dear readers of TOJDAC,

We are happy to announce to you that our Volume 7, Issue 3 has been published. There are 14 articles from 19 authors published in this current issue.

Dear readers, you can receive further information and send your recommendations and remarks, or submit articles for consideration, please contact TOJDAC Secretariat at the below address or e-mail us to info@tojdac.org .

Hope to stay in touch and meeting in our next Issue.

Editor

Assoc.Prof.Dr. Deniz YENGİN

İstanbul Aydın University Florya Campus 34295-İstanbul TURKEY

Tel: +90 212 4441428

E-mail: denizyengin@aydin.edu.tr

URL: <http://www.tojdac.org>

TABLE OF CONTENTS
July 2017 Volume 7 Issue 3
(10.7456/10703100)

TO THE QUESTION OF THE AXIOLOGICAL MODEL OF LEARNING LITERARY
EDUCATION IN THE MODERN SCHOOL: FROM TRADITIONS TO
INNOVATIONS

Golikova Guzel AZGAROVNA

Motigullina Alfia RUHULLOVNA

Zamalieva Luiza FIRDUSOVNA

387

GLOBAL CULTURE FOR THE GLOBAL WORLD: POSTMODERNISM

Tijen ZEYBEK

395

AN EVALUATION ON THE WEBSITES AS A MARKETING COMMUNICATION
TOOL VIA CONTENT ANALYSIS: A RESEARCH ON THE FREIGHT
TRANSPORTATION FIRMS

Adnan DUYGUN

Serdar ALNIPAK

409

INTERIOR DESIGN OF THE TRADITIONAL TURKISH HOUSES:
EXAMPLE OF THE XIX. CENTURY HOUSES OF CYPRUS

Zihni TURKAN

418

AN OVERVIEW TO KARDELEN FINCANCI, NEZAKET EKICI AND TUNC ALI
CAM'S PERFORMATIVE ARTWORKS WITH THE CONCEPTS OF GILLES
DELEUZE AND BARUCH SPINOZA

V. İtir DEMİR

427

“TO WEAR THE SCULPTURE” AN APPLICATION FROM THINK TO 3
DIMENSIONAL DESIGN

Önder YAĞMUR

438

REAL TIME RENDERING VISUAL EFFECTS IN FILM: VISUAL EFFECTS
PRODUCTION WITH UNITY GAME ENGINE

Yüce SAYILGAN

446

DISCIPLINARY DESIGN COOPERATION AND GRAPHIC DESIGN IN DISPLAY
DESIGN LOCATION IN THIS COOPERATION

Cihan AYBAY

454

SPACE IN MAX ERNST PAINTINGS

Mehmet SARİLER

Huriye GÜRDALLI

463

CULTURAL ENCOUNTERS: HYBRID MUSICS

Güliz ULUÇ

Bilal SÜSLÜ

475

OBJECT IN INSTALLATION ART: CANCELLATION OF THE FUNCTION AND
DIRECT TRANSFER OF THE STORY

Burhan YILMAZ

488

DEVELOPMENT OF PRINTING IN NORTH CYPRUS AND ITS EFFECTS ON
MODERNISATION

Eser KEÇECİ

495

ISSUES FOR WORKING WOMAN FROM WEAVING WOMEN TO NEW CINEMA
IN THE TURKISH CINEMA: EXAMPLE OF ZERRE FILM

Tuğba ELMACI

506

A RESEARCH ON TURKEY'S GLOBALIZATION:
IT WAS RAINING IN ŞİŞHANE

Emrah ÖZTÜRK

521

İÇİNDEKİLER
Temmuz 2017 Cilt 7 Sayı 3
(10.7456/10703100)

GÜNÜMÜZ OKULLARINDA AKSİYOLOJİK MODELİ KULLANARAK EDEBİYAT DERSLERİNİN KURULUŞU MESELESİ <i>Golikova Guzel AZGAROVNA</i> <i>Motigullina Alfia RUHULLOVNA</i> <i>Zamalieva Luiza FIRDUSOVNA</i>	387
KÜRESEL DÜNYA İÇİN KÜRESEL KÜLTÜR: POSTMODERNİZM <i>Tijen ZEYBEK</i>	395
WEB SİTELERİNİN PAZARLAMA İLETİŞİM ARACI OLARAK İÇERİK ANALİZİ İLE DEĞERLENDİRİLMESİ: YÜK TAŞIMACILIĞI YAPAN FİRMALAR ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA <i>Adnan DUYGUN</i> <i>Serdar ALNİPAK</i>	409
GELENEKSEL TÜRK EVLERİNDE İÇ MEKÂN TASARIMI: KIBRIS XIX. YÜZYIL EVLERİ ÖRNEKLEMESİ <i>Zihni TURKAN</i>	418
DELEUZE VE SPİNOZA KAVRAMLARI ÜZERİNDEN KARDELEN FİNCANCI, NEZAKET EKİCİ VE TUNÇ ALİ ÇAM'IN ÇALIŞMALARININ DEĞERLENDİRİLMESİ <i>V. İtr DEMİR</i>	427
“HEYKELİ GİYMEK” DÜŞÜNCE DEN 3 BOYUTLU TASARIMA YÖNELİK BİR UYGULAMA <i>Önder YAĞMUR</i>	438
SİNEMADA GERÇEK ZAMANLI GÖRSEL ETKİLER: UNITY OYUN MOTORU İLE GÖRSEL ETKİ ÜRETİMİ <i>Yüce SAYILGAN</i>	446
BİLGİLENDİRME TASARIMINDA DİSİPLİNLERARASI TASARIM İŞBİRLİĞİ VE GRAFİK TASARIMIN BU İŞBİRLİĞİNDEKİ YERİ <i>Cihan AYBAY</i>	454
MAX ERNST RESİMLERİNDE MEKAN <i>Mehmet SARİLER</i> <i>Huriye GÜRDALLI</i>	463

KÜLTÜREL KARŞILAŞMALAR: MELEZ MÜZİKLER <i>Güliz ULUÇ</i> <i>Bilal SÜSLÜ</i>	475
ENSTALASYON SANATINDA NESNE: İŞLEVİN İPTALİ VE HİKÂYENİN DOĞRUDAN AKTARIMI <i>Burhan YILMAZ</i>	488
KUZEY KIBRIS'TA MATBAACILIĞIN GELİŞİM VE MODERNLEŞME <i>Eser KEÇECİ</i>	495
TÜRK SİNEMASI'NDA YÜN EĞİREN KADINLARDAN YENİ SİNEMAYA KADIN EMEĞİ MESELESİ: ZERRE FİLMİ ÖRNEĞİ <i>Tuğba ELMACI</i>	506
TÜRKİYE'NİN DÜNYASALLAŞMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME: ŞİŞHANEYE'YE YAĞMUR YAĞIYORDU <i>Emrah ÖZTÜRK</i>	521

**DOI Numbers of TOJDAC
July 2017 Volume 7 Issue 3
(10.7456/10703100)**

TO THE QUESTION OF THE AXIOLOGICAL MODEL OF LEARNING LITERARY
EDUCATION IN THE MODERN SCHOOL: FROM TRADITIONS TO
INNOVATIONS

Golikova Guzel AZGAROVNA

Motigullina Alfia RUHULLOVNA

Zamalieva Luiza FIRDUSOVNA

10.7456/10703100/001

GLOBAL CULTURE FOR THE GLOBAL WORLD: POSTMODERNISM

Tijen ZEYBEK

10.7456/10703100/002

AN EVALUATION ON THE WEBSITES AS A MARKETING COMMUNICATION
TOOL VIA CONTENT ANALYSIS: A RESEARCH ON THE FREIGHT
TRANSPORTATION FIRMS

Adnan DUYGUN

Serdar ALNIPAK

10.7456/10703100/003

INTERIOR DESIGN OF THE TRADITIONAL TURKISH HOUSES:
EXAMPLE OF THE XIX. CENTURY HOUSES OF CYPRUS

Zihni TURKAN

10.7456/10703100/004

AN OVERVIEW TO KARDELEN FINCANCI, NEZAKET EKICI AND TUNC ALI
CAM'S PERFORMATIVE ARTWORKS WITH THE CONCEPTS OF GILLES
DELEUZE AND BARUCH SPINOZA

V. İtir DEMİR

10.7456/10703100/005

“TO WEAR THE SCULPTURE” AN APPLICATION FROM THINK TO 3
DIMENSIONAL DESIGN

Önder YAĞMUR

10.7456/10703100/006

REAL TIME RENDERING VISUAL EFFECTS IN FILM: VISUAL EFFECTS
PRODUCTION WITH UNITY GAME ENGINE

Yüce SAYILGAN

10.7456/10703100/007

DISCIPLINARY DESIGN COOPERATION AND GRAPHIC DESIGN IN DISPLAY
DESIGN LOCATION IN THIS COOPERATION

Cihan AYBAY

10.7456/10703100/008

SPACE IN MAX ERNST PAINTINGS

Mehmet SARİLER

Huriye GÜRDALLI

10.7456/10703100/009

CULTURAL ENCOUNTERS: HYBRID MUSICS

Güliz ULUÇ

Bilal SÜSLÜ

10.7456/10703100/010

OBJECT IN INSTALLATION ART: CANCELLATION OF THE FUNCTION AND
DIRECT TRANSFER OF THE STORY

Burhan YILMAZ

10.7456/10703100/011

DEVELOPMENT OF PRINTING IN NORTH CYPRUS AND ITS EFFECTS ON
MODERNISATION

Eser KEÇECİ

10.7456/10703100/012

ISSUES FOR WORKING WOMAN FROM WEAVING WOMEN TO NEW CINEMA
IN THE TURKISH CINEMA: EXAMPLE OF ZERRE FILM

Tuğba ELMACI

10.7456/10703100/013

A RESEARCH ON TURKEY'S GLOBALIZATION:
IT WAS RAINING IN ŞİŞHANE

Emrah ÖZTÜRK

10.7456/10703100/014

TO THE QUESTION OF THE AXIOLOGICAL MODEL OF LEARNING LITERARY EDUCATION IN THE MODERN SCHOOL: FROM TRADITIONS TO INNOVATIONS

Golikova Guzel AZGAROVNA
Kazan Federal University
guzel-golikova@yandex.ru

Motigullina Alfia RUHULLOVNA
Kazan Federal University
alfiya311065@mail.ru

Zamalieva Luiza FIRDUSOVNA
Kazan Federal University
zamalluiza@mail.ru

ABSTRACT

This paper touches upon the relevant aspect of modern education, that is the theoretical justification and designing of the axiological model for studying liberal arts. The historical review presents the issues of establishment of axiology, defines the conceptual axiological ideas in education and unravels the concept of “value”. An important question here is the development of a psychological mechanism for formation of values within a student’s personality during the studying process. As follows from the ideas of Nikolay Lossky, one of the main aspects of establishment of the value formation mechanism is the emotional component. The deciding role here belongs to the student’s subjective experience, which contributes to realization of the axiological approach. Having analyzed the theoretical works on this issue, we can determine a productive value formation mechanism in the literature and culture classes, which we believe to be the mechanism of text interpretation based on the reader’s value-conscious and emotional interaction with a literary piece. Basing on the M.Baktin’s ideas of dialogicality, it is important to observe an equally rightful value-conscious dialog between the author, his writing and the young reader in the process of artistic-aesthetic dialog, which is supported by the development of various types of literary text interpretation. Thus, the interpretation, as a mechanism of understanding a literary text in aspects of poetics and aesthetics, becomes a mechanism of adopting eternal values of humanity by an individual through education.

Keywords: *axiology, values, eternal values, subject, subjective experience, internalization, interpretation*

GÜNÜMÜZ OKULLARINDA AKSİYOLOJİK MODELİ KULLANARAK EDEBİYAT DERSLERİNİN KURULUŞU MESELESİ: GENELEKSELDEN YENİLİKLERE

ÖZ

Bu makalede günümüz pedagojisinin önemli olan bir yönü – beşeri alanda aksiyolojik modelin, eğitimde teorik gerekçesi gözden geçiriliyor. Tarihi alanda aksiyoloji feninin gelişimi öğrenildi, pedagojide konseptual aksiyoloji kavramı ayarlandı, ‘değer’ kelimesinin anlamı açıklandı. Önemli mesele olarak öğrencilerde insani değerleri oluşturan psikolojik mekanizmaların eğitim sisteminde gelişmesi belirlendi. N.O. Losskiyın fikirlerini takip ederek, insanın değerleri kabul edip etmemesinde önemli olan ‘duygu’ bileşkesi bulundu. Bunda çözümleyici rol, öğrencinin subjektif tecrübesine ait ve aktüalitesi, öğrenme sürecinde aksiyoloji yaklaşımı kullanarak gerçekleşmesinden ibaret. Bu mesele ile ilgili kuramsal eserleri analize edip, edebiyat ve ahlak derslerinde değerleri etkili bir şekilde kabul etme mekanizmasını kurup, biz, eseri yorumlama mekanizmasının temelinde okur ile yazarın değer-duygusal iletişimini gördük. M. Bahtinin diyalogizm fikrine göre, edebi-estetik diyalog sürecinde,

yazar ile genç okur arasında eşit haklı iletişim kurulması lazım. Buna ise edebi eserlerde değişik janr kurulmaların yorumlaması yardım ediyor. Yorumlama, edebi eseri şiirsel ve estetik yönde anlama mekanizması olarak, ebedi değerleri öğrenme sürecinde özümleme mekanizmasını yetiştiriyor.

Anahtar kelimeler: aksiyoloji, değerler, ebedi değerler, özne, öznel deneyim, içselleştirme, yorumlama

INTRODUCTION

Axiology (from Greek axia “worthy” and logos “science”) is a philosophical study of value and the structure of the value world. It is a science “of values of the world and human, contents of an individual’s inner world and its system of values” (Ananiev, 1980). “...the world we live in is driven not only by the unconscious forces, but also, more importantly, by human values... and that the fight for saving the planet ultimately becomes a fight for values of a higher rank” (Sperry). Sperry justified the necessity of creating an axiological science, studying the universal values, providing unified favorable existence of human and the world. The main provisions of axiology, as a study of the nature of values of the society’s spiritual life and culture, were developed by Russian scholars, such as S. Anisimov, L. Arkhangel’sky, L. Bueva, O. Drobnitsky, A. Zdravomyslov, V. Tugarinov etc. Technically, the axiological stage in international philosophy is believed to start with the launch of three volumes of “Microcosmos”, a book by Rudolf Hermann Lotze (1856-1864). The term “axiology” was first used by Paul Lapie and E. von Hartmann in the early 20th century. They outlined a new and eventually separate branch of philosophy, dealing with problematics of values, introduced an independent concept of “validity” (Geltung) as opposed to existence, that does not depend on experience and performs as a standard of truth in cognition, and, as a result, have started the development of value problems. While developing this trend, the philosophers of Baden (Wilhelm Windelband, Heinrich Rickert etc.) and Marburg (Hermann Cohen etc.) Schools of Neo-Kantianism, other than the concept of “validity”, used the concepts “ought to be” (sollen) and “value” (wert, value, valeur- from Latin Valere “to be worthy”). They divided the entire real world into *reality (existence) and values*, which do not exist, stand outside and above the reality, on the other side of an object and subject, being for the latter only an objective obligatory validity and “oughtness”. Heinrich Rickert wrote that the essence of values “lies within their validity rather than their facticity” (Rickert, 1911, p.128). The *Neo-Kantians of the Baden School* were the first philosophers to create a systematic theoretical study of value, where the concept of value have become the most important philosophical category.

By the beginning of the 20th century, philosophy had outlined its attitude towards values, their specifics, their part in the life of human and society. The problems of values were also developed by philosophers-positivists. It refers to the representatives of new realism (Ralph Perry), naturalism (T. Manro), pragmatism (John Dewey), contextualism (St. Peper) and emotivism (Charles Ogden, Ivor Richards). Neopositivism (from Bertrand Russell to Ludwig Wittgenstein) defined the axiological judgements unverifiable and, thus, irrelevant to truth and science.

The axiological vision had discovered the philosophy of Religious Renaissance. It unravels the spiritual content of universal human values as an internal basis of human unitotality. The Russian philosophers (from V. Solovyev to Nikolay Lossky) showcased the deep interrelation and organic unity of triad of the 20th century: Spirit-Freedom-Personality. They saw the axiological origins of human existence within the divine spirituality rather than in cognizing mind. Nikolai Berdyaev wrote that “spirituality brings liberation; it brings humanity. Spirit, freedom, personality have a nominal meaning... There is a way for spirituality to break through into the social life, as all the best of the social life comes from this source. We have to leave this completely false idea of the second half of the 19th century, that human is a creation of social medium, behind. On the contrary, the social medium is a creation of human being” (Berdyaev, 1993: 324). According to Nikolay Lossky, “life as a whole is driven by the love for values (Lossky, 1991: 182). Berdyaev is an advocate of values of individualism. His philosophy is of personalistic nature. He defends the value of personal freedom. He believes that “the actual solution of the problem of reality, problem of freedom, problem of personality is a true test for any kind of philosophy”. Nikolay Lossky wrote about Nikolai Berdyaev the following: “Berdyaev is particularly interested in problems of personality... it is not a part of society, but on the contrary,

society is just a part or aspect of a personality. Personality is not a part of cosmos, on the contrary, the cosmos is a part of human personality” (Lossky, 1991).

In the first third of the 20th century axiology was actively developed. The true and effective study of society based on the method of “referring to values” by H. Rickert, that was further developed by Max Weber and others, was sociology. One of the most prominent sociologists of the 20th century P. Sorokin “revolutionized the theory of sociology by subjecting the latter to the values as a main motivational driving force in society”. He proved that “sociology is predominantly a theory of value” (Covel, 1979: 49). By the second half of the 20th century axiology had secured its position in the human science. Before the early 60s axiology was officially banned in Russia as a bourgeois “pseudoscience”. And only in 1960 the monograph “On values of life and culture” by V. Tugarinov was published, which initiated the development of the main axiological concepts from the position of Marxism (Tugarinov, 1960). In 1964, V. Vasilenko released a book called “Value and evaluation”. The philosophical discussion of the problem of values was held in the Soviet Union for the first time in 1965 (Tbilisi). Thus, it was a start for the development of value problems in philosophy, sociology, pedagogy and psychology.

RESEARCH QUESTION

The axiological approach has become one of the most crucial in pedagogy. It is one of the most meaningful from the point of humanization of cultural-educational sphere, as well as the social sphere in its broader meaning. The aspect of axiological justification of culture and education acts as a base for conceptual foundation of axiological approach to culture and education of M. Duranov, O. Leshner, A. Saranov, V. Slastenin, L. Ustinova-Baranova and other researchers. The works by A. Asmolov, V. Kan-Kalik, A. Petrovsky, K. Platonov and others allow us to consider the axiological approach to studying within the framework of the theory of communication as a type of human activity.

The axiological approach is peculiar to the *humanistic education*, as here person is considered as the highest value of the society and a goal of the social development in itself. As a result of its application in education, the axiological approach has led to the *idea of humanization of education*, which has a wide philosophical-anthropological and sociopolitical meaning, as the strategy of social movement depends on its solution, which might either slow the human development down, or encourage it. The problems of moral education are traditional for the Russian school, however, nowadays it concerns not as much the digestion of the system of values, acknowledged by all the members of “adult” society, by students, but rather the organization of the axiological choice in the broad spectrum of values of the modern civilization (confessional, ethno-cultural, regional, national (state) and others).

Today, *the essence of the axiological approach* in education is first of all defined by the situation of evaluation (worldview (political, moral, aesthetic etc., evaluation of occurring events, problem statement, search for solutions and making decisions and their implementation), which human is constantly exposed to, defining his attitude to the world and himself. Nowadays, there are several *axiological principles* in humanistic education that claim to become principles of other related sciences, aiming at integration with the humanistic education.

The axiological principles may include the following:

- equality of all philosophical views within the unified humanistic system of values (while keeping the diversity of their cultural and ethnic peculiarities);
- equivalence of traditions and creativity, acknowledgement of necessity of learning and use of studies of the past and the possibility of discoveries in the present and future;
- equality of people, pragmatism instead of disputes about the justification of values; dialog instead of ignorance to or negation of each other.

The humanistic education builds its conceptual foundation on the basis of principles and categories of axiology, justified by the Russian and foreign philosophers. The crucial axiological category is a *category of value*. The first and most popular understanding of *value is as significance of objects and phenomena of reality to human, their capability to satisfy his material and spiritual needs*. The concept is most subsequently presented in the works of V. Vasilenko and his supporters (Vasilenko,

1964). Here, value comes down to a means of satisfying one's needs, that is to usefulness as positive significance. The representatives of the second version, most subsequently summarized by I. Narsky, refer to values only as the highest godly ideals (Narsky, 1976). From this point of view, values are a goal rather than means, something that is ought to be rather than exists. This concept became most popular in ethics. Nikolay Lossky defines God as the main and absolute value. "The difficulty lays in definition of the one absolute positive value, which is God as the Good itself, absolute completeness of existence, meaningful in itself, justifying it, making it the subject of approval, giving it unconditional right to be implemented and preference over anything else" (Lossky, 2000). All the values are defined by the philosopher with categories of "good" and "evil". Hence, the positive and negative values. Lossky separates absolute values from relative ones, objective from subjective. The absolute value is God and the Kingdom of God, which in the psychomaterial world are also expressed through the categories of "love" and "beauty".

The third approach unites the initial foundations of the first two. The conceptual foundation is developed in the works by V. Tugarinov and O. Drobnitsky (Tugarinov, 1960; Drobnitsky, 2002). The problem of values from the perspective of the theory of social essence of an individual is presented in the writings of B. Ananiev, A. Bodalev, B. Kruglov, A. Leontyev, R. Rogova and others. The problem of values is also in the picture of psychological and psychological-educational researches of F. Apish, G. Borlikov, T. Yevmenova, A. Kiryakova, L. Pokhilko, N. Chuvatova and other authors, who paid particular attention to the formation and development of needs, motives, aspirations, value system and personality orientation.

Summarizing the definitions of values, suggested by various scholars, we can say that *values are material or ideal objects, holding significance to the given social subject from the perspective of satisfying his needs and interests*. This generalized formulation may serve as a summary of all these numerous definitions of values existing in the Russian and western scientific spheres. According to the philosopher I. Frolov, "value is a real marker of human behavior, forming people's living and practical attitudes". In turn, derivative from them *value orientations* are attitudes of an individual towards the values of material and spiritual culture (Zdravomyslov, 1986, p.197). Overall, *value is an interpretation, interpretative construct, in which the subject expresses his preferences*. The nature of the very interpretation is defined by the philosophy used by the subject. *Values are formative units of an individual's consciousness that define the relative constant attitudes of a person to the spheres of life: world, other people, himself*. This assembly of attitudes essentially forms the moral position of an individual, which becomes particularly strong with its acknowledgement, with the occurrence of personal values, considered as conscious general semantic formations (Bozhovich, 1961).

METHODS

MODELING OF THE VALUE FORMATION MECHANISM OF AN INDIVIDUAL IN THE COURSE OF EDUCATIONAL ACTIVITIES

A relevant problem in pedagogy and education for today is a question of *value formation mechanism of an individual*, a mechanism of adopting values by a concrete individual. The formation of value orientation is a quite complex process that has an essentially nonlinear time span. The process of value formation does not manifest itself in human behavior at all stages. It is an internal, intimate personal process of value formation within a human being, a path of his personal self-identification.

While determining the psychic mechanism of value formation within a human consciousness, Nikolay Lossky writes that "values enter the subject's consciousness through none other than feelings of the subject, intentionally directed at them. In connection with the subject's feelings, they become values experienced by him" (Lossky, 2000). "They are already connected with the positive and negative forefeeling even in the preconsciousness". Lossky predetermined the provision on the important influence of values on the individual's concept of "self". The values themselves are not connected to the person's activity, as they only predetermine it and form a life "route". "The values themselves do not hold any power that could create aspirations of the subject and his activity; the dynamic moment of aspiration and activity belongs to the subject himself, the substantial agent himself and no one other (or rather "nothing", as the words "one" and "no one" can refer only to substantial agents).

The formation of value “routes” of a student individual in the process of studying culture and literature is closely connected to the peculiarities of the student’s personality structure. A great part in the development of conceptual foundation of axiological training goes to the concept of “subjective experience” of a student. Subjective experience is an individual experience of life activity based on the functional capabilities of the organism, conditions of the educational system and the subject’s own psychic activity (the complex of individual cognitive, communicative and creative experiences of capturing the reality) (Yakimanskaya, 1996). It is a life experience saved in the reserves of long-term memory and capable of updating in suitable conditions (Svinina, 2001).

A. Osnitsky uncovers five interconnected and interactive components of this experience:

1. Value experience (related to formation of interests, moral norms and preferences, ideals, beliefs). It orients the person’s efforts.
2. Reflection experience (gathered by a person by placing his knowledge about his abilities and possible transformations in the objective world and within himself against the requirements of activity and the addressed problems). It helps to bind the orientation with other components of the subjective experience.
3. First activation experience (referring to preliminary preparedness, immediate adaptation to changing working conditions, calculation for specific efforts and specific level of success). It orients in one’s own abilities and helps to adapt the efforts towards the solution of important problems.
4. Operational experience (including general working, professional knowledge and skills, as well as the skills of self-regulation) combines the concrete means of transforming the situation and one’s own abilities.
5. Cooperation experience (forming through interaction with other participants of the joint activity) contributes to joining of the efforts, joint problem solution, presupposes preliminary calculation for cooperation (Osnitsky, 1996:14-15).

Based on this structure, we can see that such formations in an individual, as values, in psychology often referred to as personal meanings, play an important part in subjective experience. The nature of personal meanings changes with the human’s age periods, the individual makes choices in his value system more assuredly. While developing throughout the human’s entire life, the subjectness has its objectives in every age stage, its phenomenology and forms of development. *The basis of formation of the value adoption mechanism in education, where the student’s emotions stand as a by no means unimportant factor, relies on the subjective experience of the student, his development, in terms of values as well, and “cultivation” of this experience (the term by I. Yakimanskaya).*

The individual system of values forms through inclusion of the individual in culture. From this perspective, the liberal arts education has a special pedagogic orientation, as well as a special mission and objectives of axiological nature. The individual becomes a personality during the very process of cultural education (material and spiritual), as a person is a human, whose combination of properties allows him to live in society as its rightful and full-fledged member, interact with other people and perform activities to produce cultural objects. Culture is “a directional human effort which changes not only the natural environment, the initial object of this effort, but also the human himself” (Artanovsky, 1988: 25). It is “the highest level of improvement, spirituality and humanity of the natural and social conditions of life and human relationships, assimilated by the living and passed on to the next generations” (Vyzhletsov, 1996: 25). It is also a phenomenon of human spirit, as an internal essence of human ideas, symbolically fixed activity of people, illuminated with humane and moral goals (Kagan 1996: 70). According to Semyon Frank, culture is “a combination of ideal values” (Frank, 2000). Literature is a part of spiritual culture, so the familiarization with the art of words becomes an important stage in the formation of the system of values within the personality of a human being. Hence, the importance of developing a special mechanism for adoption of values during the lessons of literature.

RESULTS

The theoretical data and many years’ experience of Tatarstan’s literature teachers in observation and analysis of educational work lead us to the following conclusions concerning the implementation of

axiological approach in education. The main professional objective of a teacher, who follows the humanistic ideas in pedagogy, is *to create an axiological interaction between the two subjects of education, that are the literary text and the student reader during the lesson* using different devices and working forms. “The literature teacher faces a complex and at least two-sided challenge: firstly, to make sense of the literary read as an axiological literary formation, carrier of the “emotional value orientation” (the term by A. Yesin), secondly, make sense of the process of dialog between the student reader and the literary piece itself as an axiological structure (according to M. Bakhtin). In the structure of this dialog the subjects of reading dialog (here, the Book and the Reader) are equally rightful axiological elements. The Reader opens not only the meaning of the literary piece, but of himself as well; he digests not only the fictional reality of the literary piece, its values and ideas, but also “digests” the values of his own personality (*the process of development and self-development, self-actualization*)” (Golikova, 2014).

Being versatile, *the artistic-aesthetic dialog*, created during the lessons of literature, must be built on the basis of value *interaction between the “self” and the “other”*, crossing distances in aesthetic and value positions of the two subjects: the Author and the Reader. Thus, it is necessary to skillfully match *the self and the other* as natural oppositions in understanding of the writing (Wilhelm Dilthey, Mikhail Bakhtin, Hans-Georg Gadamer, Paul Ricœur) in the process of analysis and interpretation of the literary text, comprehension of it during class and outside of it, to create the dialog based on the transformation of the position I-I into the position I-Thou (M. Buber), which is logically determined by addressing the subjective life experience of the readers (Buber, 1999).

The phenomenon of value dialog during the comprehension of a literary piece is objectively implemented through *the reader’s interpretation. It is precisely the reader’s interpretation that makes the dialog between the reader and the literary piece and its author effective and productive and, as we believe, becomes the main value adoption mechanism during the lessons of literature and culture.* The foundation of this value dialog-interpretation is *“the give-and-take of question and answer”* (according to M. Bakhtin and H.-G. Gadamer), where *the categories of question and answer are imbued with individuality of both the author and the reader.* Here we rely on the provisions of the theory of interpretation, developed in the classical and newest researches of this problem (foreign and Russian): Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, Hans-Georg Gadamer, Paul Ricœur, Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Alexander Potebnja, Arkady Gornfeld, Yuri Lotman, L. Chernets, B. Yesin, E. Tsurganova etc. *Interpretation* is seen as explanation of a text, “understanding of the entire meaning of the literary piece, its ideas and concepts” (Yesin, 1998: 164). As opposed to the scientific analysis of text, interpretation is emotionally colored, which allows the teacher to implement the value “acquisition” mechanism. Interpretation essentially combines the scientific understanding of the text, the reader’s emotions and his subjective experience. This psychological complex leads the reader to the “axiological” understanding of the literary piece, to the value “acquisition” site. The Literary text interpretation work in each class must conform to the developmental age of the students. At the same time, it is important to pay attention to the *genre of interpretation.* For instance, students’ creative work can be in a *form of pastiche* inspired by the already studied literature genres (folk song, ode, epistle, epigram, elegy, letter of a fictional character, character’s diary, prose poem, travel memoirs, monument for a fictional character). For high school classes it is suggested to compare the literary styles, genres of different periods (Marantsman, 1998: 24). For lessons of modern literature, it might be quite effective to use the following types (genres) of interpretation: - scientific (expressed in the works of prominent literary critics), - critical (represented by literary criticism, both classical and modern), - artistic (comprehension of literature through other forms of art: painting, music, cinematography etc.), - readers’ (personal outlook on the text, in this case, of the student reader) (Marantsman, 2003: 22).

DISCUSSION AND CONCLUSION

Thus, the axiological approach in liberal arts education is one of the components of the systemic activity approach. In order to develop a model of axiological “routes” in studying a specific subject it is important to understand what a value is. Values are a moving force of personality, a governor of its behavior. It is necessary to solve the problem of implementation of the value adoption mechanism in

liberal arts education. The key to design such mechanism is a notion of “subjective experience”. By virtue of their specific subject matter, the school subjects “Literature” and “World artistic culture” contribute to the formation of value constructs in the personality structure of a student and the familiarization of students with the global values of humanity to the biggest extent. The productive axiological communication with a literary writing in its entirety is supported by the process of interpretation based on: 1) the emotional activity approach (Paul Ricœur), which we define as *co-creation*, 2) the process of self-understanding (Gadamer, 1988).

It is crucial to use various genres (types) of interpretation, as well as consider the hermeneutic methods, which can be implemented in class through nontraditional devices, such as “Write a letter to the character”, “Create a picture”, “Describe the color scheme of the text and paint it” etc. We suggest using these devices at different stages of the lesson: 1) at the stage of setting a directive towards the perception, “entrance” to the text, 2) at the stage of studying the specific structure of the writing (the system of images and the image of a specific character, image of the author, composition, style, plot, the elements outside the plot, poetics of the title) and its non-structural elements (subject, problems, message), 3) at the stage of final comprehension of the text, summarizing in the process of understanding (interpretation) of the writing. This approach allows to study literary pieces in school more effectively with consideration to not only their aesthetic diversity in the unity of form and content, in the interaction of a part and the whole, but also in the implementation of the axiological dialogical unity “reader-writing”.

REFERENCES

- Ananiev, B.G. (1980). *Selected Psychological Works: in 2 vol. Vol.1. Moscow.*
- Artanovsky, S.N. (1988). *The Absolute Value of Personality. Vestnik LGU. 20. 23-31.*
- Bakhtin, M.M. (1986). *[The] Aesthetics of Verbal Art. Moscow.*
- Berdyayev, A. (1993). *The Destiny of Man. Moscow*
- Bozhovich, L.I. (1961). *Personality and Its Formation in Childhood. Moscow.*
- Buber, M. (1999). *Zwei Glaubensweisen. Moscow.*
- Covel, F. R. (1970). *Values in human society. The contributions of Pitirim A. Sorokin to sociology. Boston.*
- Drobnitsky, O.G. (2002). *Moral philosophy: Selected works. Moscow.*
- Frank, S.L. (2000). *Sochineniya [Essays]. Moscow.*
- Frolov, I.T. (1983). *The Prospects of Man. Moscow.*
- Frolov, I.T. (1985). *On Life, Death and Immortality of Man. Moscow.*
- Fromm, E. (1993). *Psychoanalyse. Ethik. Moscow.*
- Gadamer, H.-G. (1988). *Truth and Method. Basics of philosophical hermeneutics. Moscow.*
- Golikova, G.A. & Vafina, A.Kh. (2014). *Axiological approach in education (Human-Culture-Literature). Pedagogika I prosveshchenie, 1, 22-29. DOI: 10.7256/2306-434X.2014.1.12098*
- Kagan, M.S. (1996). *The Philosophy of Culture. Saint-Petersburg.*
- Kogan, L.N. (1984). *The Purpose and Meaning of Human Life. Moscow.*
- Lossky, N.O. (1991). *History of Russian Philosophy. Moscow.*
- Lossky, N.O. (1991). *Terms of Absolute Good. Moscow.*
- Lossky, N.O. (2000). *Value and Existence. Kharkov-Moscow.*
- Marantsman, V.G. (2003). *Objectives and structure of the literature course in school. Literatura v shkole. 4. 21-24.*
- Marantsman, V.G. (1998). *The Interpretation of Art Work as a Communication Technology. Literatura v shkole. 8. 91-98.*
- Narsky, I.S. (1976). *Western-European Philosophy of the 19th century. Moscow.*
- Osnitsky, A.K. (1996). *Problems of Subjective Activity Research. Voprosy psikhologii. 1. 5-18*
- Rickert, H. (1911). *Sciences of Nature and Sciences of Culture. Saint-Petersburg.*
- Svinina, N.G. (2001). *Students' Life Experience in the context of Personality-oriented Education. Pedagogika. 7. 27*
- Tugarinov, V.P. (1960). *On the Values of Life and Culture. Leningrad.*
- Vasilenko, V.A. (1964). *Value and Evaluation Kiev.*
- Vyzhletsov, G.P. (1996). *Axiology of Culture. Saint-Petersburg.*

Yakimanskaya, I.S. (1996). Personality-oriented Education in Modern School. Moscow

Yesin, A.B. (1998). Principles and Devices of Literary Analysis. Moscow.

Zdravomyslov, A.G. (1986). Needs. Interests. Values. Moscow.

Zdravomyslov, A.G. & Yadov, V.A. (1966). Attitude towards Labour and Value Orientations of the Personality. Sotsiologia v SSSR. 2. 187-207.

KÜRESEL DÜNYA İÇİN KÜRESEL KÜLTÜR: POSTMODERNİZM

Tijen ZEYBEK
Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC
tijen.zeybek@neu.edu.tr

ÖZ

Bir yandan küreselleşme kavramı diğer yandan postmodernizm kapsayıcı konuları ve kuşatıcı gündemleriyle sonu gelmez birer tartışma nesnesi olarak günümüz düşünce evreninde hem akademik dünyayı hem de siyasi ve edebi dünyayı meşgul etmektedir. Bu iki kavramdan biri olan Postmodernizm ne kavramsal içeriği, ne ismi, ne de sonuçları üzerinde çoğu zaman uzlaşılmasın bir olgu olarak ayrıca özel bir alanda da tartışılmaya devam etmektedir. Bir diğer kavram olan Küreselleşme (globalitation) olgusu da Postmodernizm kadar olmasa da hem kavramsal anlamı hem de yaşam pratiğimizde yarattığı etkiler, sonuçlar bakımından büyük tartışmaların odak noktasındaki yerini almaktadır. Tartışmaları bir çok mecrada sürmekle birlikte bu iki olgunun eş zamanlı süreçler olarak hem yaşam pratiklerimiz içinde hem de anlam dünyamızda -bunun bilincinde olsak da olmasak da- çoktan yerini aldığını söyleyebiliriz. Büyük değişim ve dönüşüm hareketleriyle karakterize edilen modernizm olgusu söz konusu değişim ve dönüşüm süreçlerini başlatan kaosu yoğunlaşması ve süreklilik kazanması olarak tarif edebileceğimiz bir başka dinamiğin -küreselleşmenin- etkisi altına girmiştir. Yaşadığımız çağın bir özelliği haline gelen sürekli değişim, dönüşüm ve yenilik-içerdiği anlam bakımından olumlu ya da olumsuz olup olmadığına bakılmaksızın- insanlığın gündelik yaşamını anlamlandırmak için ihtiyacı olan geleneği hatta rutini yaratmasına olanak tanımayacak denli hız kazanmıştır. Küreselleşme etkisine maruz kalmamış haliyle bile “Modernite gelenek-ötesi, ancak gelenek ve alışkanlığın sağladığı kesinliklerin yerini rasyonel bilginin almadığı bir düzendir”(Giddens, 2010). Sürekli yenilik anlamında küreselleşme ve postmodernizm geleneğin gelenekselleşmesi olanağını ortadan kaldırarak, geçmişten bağımsız ve geleceğe ilgisiz yeni bir yaşam tarzını günümüz dünyasında mümkün olan tek yaşam tarzı olarak dayatmaktadır. Süreklilik kazanan ama aslında insanın kendi gelişimine ve mutluluğuna yönelik kişisel duygu ve düşünce serüveninin de bir yandan sürebilmesi için belirli bir tarihsel süreç içerisinde yaşanıp bitmesi ve bir sonra yaşanacak olan gelinceye kadar bir kaç neslin geçmesi gereken değişimlerdir bunlar. Şaşırtıcı, şaşırtıcı olduğu kadar da güvensiz, belirsiz, yorucu ve korkutucu bu postmodern küresel dünyanın dinamiklerini anlamak için bu üç kavrama yeniden ve yeniden -Modernizm, Küreselleşme, Postmodernizm- yakından bakmak, onları güncel yaşamın pratiği içinde tekrar ve tekrar sınamak gerekmektedir. Her ne kadar küreselleşmeciler bize dünü ve yarını olmayan bir “şimdi” de yaşamaya çabalamaktan başka bir seçeneğimiz olmadığını söyleseler de geleceğe giden yol geçmişin kapılarından geçmektedir. Geleceğe dair bir ufuk görmek ve yoksa yaratmak mümkündür. Bunun bir yolu da geçmişe bakmaktır.

Anahtar kelimeler: gelenek, kültür, küreselleşme, modernizm, postmodernizm

GLOBAL CULTURE FOR THE GLOBAL WORLD: POSTMODERNISM

ABSTRACT

The notion of globalization and postmodernism are constantly occupying the academic world as well as the political and literary world as objects of debate with the contents of all life. The conceptual content of postmodernism has a characteristic that is often not reconciled with its name and its results. Globalization, on the other hand, is the focal point of great debates in terms of both the conceptual outcome and the consequences of the effects it creates in life practice. We can say that these two phenomena take place both in our life practice and in our sense of the world, whether they are conscious or not. The phenomenon of modernism, characterized by great changes and transformation movements, is under the influence of globalization, which we can describe as condensation and continuity, which initiates the processes of change and transformation. Continuous change,

transformation and innovation, which have become a feature of the age we live in, have gained momentum not to allow us to create the tradition or routine that we need to make sense of the daily life of mankind, whether it is negative or not. Even when it has not been exposed to the effects of globalization, "Modernity is a tradition, but only a place where the rational knowledge does not take the place of certainty that tradition and habit"(Giddens, 2010). Globalization and postmodernism, in the sense of constant innovation, have lifted the tradition of tradition from the very beginning, presenting a new independent lifestyle that is independent of the past and indifferent to the future as the only lifestyle possible in today's world. These innovations are continuous, but in fact they are the changes that need to be experienced in a certain historical process for the continuation of personal emotions and thoughts towards the person's own development and happiness, and a few generations to be experienced until the next one to be experienced. To understand the dynamics of this postmodern global world, it is necessary to reconsider the concepts of Modernism, Globalization and Postmodernism, to constantly test them in the practice of contemporary life, to the astonishing, surprising, insecure. Although globalizationists have told us that we have no choice but to try to live in a "now" without yesterday and tomorrow, the path to the future goes past the gates of the past. It is possible to see and create a horizon of the future. One way is to look back.

Keywords: *tradition, culture, globalization, modernism, postmodernism*

GİRİŞ

Bu çalışmada genel hatlarıyla modernizm konusuna değinildikten sonra küreselleşme ve postmodernizm ilişkisi üzerinde durulacaktır. Küreselleşme olgusuyla birlikte postmodern düşüncenin yaygınlık kazanması, hayatın bütün alanlarında kendini gösterir hale gelmesi ve bunun hangi toplumsal dinamiklerin etkisiyle meydana geldiği konusu irdelenecektir. Bu bağlamda toplumun ortaklaştığı yaşam pratikleri olarak gelenek ve kültürün küreselleşme olgusu karşısında nasıl evrildiği sorgulanacaktır. "Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor" adlı kitabının 2. baskısına yazdığı önsözde Marshall Berman modernizmi şöyle tarif eder: "...modernizmi, modern insanların modernleşmenin nesnelere oldukları kadar öznelere de olmak, modern dünyada sıkıca tutunabilecekleri bir yer bulmak ve kendilerini bu dünyada evde hissetmek için giriştikleri çabalar olarak tanımlıyorum" (Berman, 2003: 11).

Berman'ın bu tanımına baktığımızda modernizmin kavramsal anlamına değil onun yaşayan insan üzerinde bıraktığı etkiye odaklandığını görürüz. Modern insan modernleşmenin nesnesidir ancak öznesi de olmak çabası içindedir. Bir başka ifadeyle modern insanı modern yapan koşullar bir yanda hükmünü sürdürürken diğer yanda insanın modernizme etki etme, ona şu veya bu şekilde müdahale etme isteği ve çabası da sürmektedir. Buradan modern insanın moderniteyi tüm özellikleriyle kabul eden ve ona razı olan değil onu kendi ihtiyaç ve arzuları doğrultusunda dönüştürme çabası içinde olan insan olduğunu anlıyoruz. Dahası bu çaba, yaşanan değişim dönüşümün yarattığı derin bir savrulma, dağılmanın ortasında sürdürülmektedir. Zira bu insanlar modernizmin sadece nesnesi oldukları sürece kendilerini bu dünyanın yabancıları olarak hissetmektedirler. İşte bu duygunun kendisidir ki onları kendi hayatlarının öznesi olmaya ve modern dünyayı yeniden, içinde yaşadıkları bir ev gibi algılama çabasına itmektir. Berman insanların bu yeni dünyada savrulmamak için tutunacak bir yer aramaları ve burada kendilerini yeniden evdeymişçesine rahat hissetmeleri için giriştikleri çabalar toplamı olarak tarif eder modernizmi. Modernlik yeni bir yaşam deneyimidir aslında. Ancak edilgen bir pratiğe değil tam tersine edilgenliğe karşı direniş içinde olan bir pratiğin deneyimidir.

Öte yandan Zygmunt Bauman küreselleşme süreciyle ortaya çıkan karmaşık bir meseleden söz eder ve buna "varoluşsal emniyetsizlik" adını verir (Bauman, 2012: 11). Hemen arkasından da "... çağımızdaki haliyle modern uygarlığımızın sorunu, kendini sorgulamayı bir yana bırakmış olmasıdır. Belli soruları sormamak gündemi işgal eden sorulara yanıt bulamamaktan daha tehlikeli sonuçlara gebedir:..." diye devam eder (Bauman, 2012: 11)

Berman'ın modernizm tanımındaki özne olma çabasındaki insan Bauman'da küreselleşme diye adlandırılan modern uygarlık çağında kendini sorgulamayı bir yana bırakmıştır. Belli soruları sormaktan kaçınmaktadır. Bauman uyarır; "Belli soruları sormamak gündemi işgal eden sorulara yanıt

bulamamaktan daha tehlikeli sonuçlara gebedir”. Gündemin işgali söz konusudur. Bu küresel bir gündemdir. Bauman küresel finans, ticaret ve enformasyon endüstrisinin sınırsız hareket özgürlüğünden söz eder (Bauman, 2012: 72). Burada akla şu soru gelir: Eğer küresel dünyada finans, ticaret ve enformasyon endüstrisinin sınırsızca hareket özgürlüğü varsa ve her şeyin parasal bir karşılığı olan kapitalist bir dünyadan söz ediyorsak herhangi bir metanın küresel boyutta ticaretini yapabilmek ya da herhangi bir düşüncenin ya da fikrin küresel boyutta yayılması için gerekli bir merkez, meca, zemin oluşturmak büyük ölçüde belli bir sermayeye sahip olmayı şart kılmaz mı? Bu sorunun cevabı evet ise ki öyledir bu durumda herkes, hepimiz küresel bir dünyada, eşit küresel imkanlara sahip olarak yaşamıyoruz demektir. Zaten enformasyon endüstrisi tanımı da bunu anlatmaktadır.

Giddens’a göre ise küreselleşme, artan karşılıklı ilişkileri ve bu ilişkilerin sadece ekonomik değil toplumsal, kültürel ve politik alanlarda da etkili olmasını ifade etmektedir (Giddens, 2000: 67). Giddens’in tanımı küreselleşmenin tıpkı kavramsal anlamdaki genel içeriği gibi hayatın neredeyse tüm alanlarında, toplumsal, kültürel, siyasi derin ve kalıcı etkileri vardır.

Harvey’e baktığımızda yukarıdaki küreselleşme tanımlarına başka boyutların da eklendiğini görürüz. Ona göre küreselleşme bir sonuçtur: iletişim ve bilişim teknolojilerindeki gelişmelerle haberleşme ve ulaşım, kolay, hızlı ve ucuz bir hale gelmiştir. Böylece dünya küçülerek yoğunlaşmış ve karşılıklı bağımlılıklar artmıştır. Küreselleşme işte bu süreçlerin bir sonucudur. David Harvey’in “zaman-mekan sıkışması” olarak da tanımladığı bu durum (Harvey, 1997) dünyanın “tek bir mekan” olarak küçülmesini, yani McLuhan’ın tabiriyle dünyanın “küresel bir köy”e dönüşmesini hızlandırmıştır (McLuhan, 2015). Böylece, bilgiyi toparlama, değerlendirme, kullanma ve yeniden üretme daha hızlı ve daha kolay bir hale gelirken, toplumsal yapıyı oluşturan kültür, siyaset, üretim, tüketim vb alanlarda kısaca hayatın her alanında ve köklü değişim ve dönüşümler yaşanmıştır, yaşanmaktadır.

Görüldüğü gibi küreselleşme de, en temelde, tıpkı modernleşme gibi değişim, dönüşüm ve bunu meydana getiren kaotik ortamın dinamikleriyle açıklanmaktadır. Bu iki olguyu anlama çabasında başat kavramlar çoğu zaman benzer ve bazen de aynıdır. Özellikle bireylerin ve toplumun bu olgular karşısındaki tepkilerini anlamaya çalışırken ön plana çıkan değişim, dönüşüm zamanlarında ortaya çıkan belirsizliklerin yarattığı güvensizlik ve korku fenomenidir. Elbette küreselleşme ve modernleşme birbirinden farklı olgulardır ama birbirlerine içkindirler de. Ancak bu iki olguya maruz kalan insanın, yani bireyin ve toplumların değişim süreçlerine katılma tarzlarındaki farkın çok daha büyük olduğunu ve bu çalışmada odak konusunun birey ve toplum olduğunun altını çizmek gerekiyor. Modern insanda var olan özne olma çabasının küresel insanda yerini daha sonra açıklamaya çalışacağım nedenlerle -başta güvenlik olmak üzere- salt var kalma çabasına bıraktığını göstermeye çalışacağım.

Küreselleşme, modernizm ya da postmodernizmle ilgili tanımları çoğaltmak mümkündür. Ancak ne kadar çoğaltırsak çoğaltalım, bu tanımlar içerisindeki benzer sözcüklerin ya da tanımların birbiri içine geçmişliğini veya birbirinden alıp verdiklerinin izini istediğimiz kadar dikkatlice sürelim gene de her birinin diğerinden farklı olduğunu, her birinin küreselleşme ya da modernizm veya postmodernizmolgusunu açıklamak için yaslandığı paradigmanın bambaşka olduğunu görürüz. Bu bağlamda fenomenleri açıklarken ortak bir tanımda uzlaşmak hem mümkün değildir hem de zaten böylesi bir çaba gereksizdir. Bu çalışmaya konu olan olguların tümü de yani küreselleşme, modernizm ve postmodernizm bir çok boyutu olan, tarihsel süreçleri açısından bir çok katmanın üzerinde birden yükselen birbirlerini etkileyen ya da birbirlerinden etkilenen ve yarattıkları sonuçlar bakımından da son derece karmaşık, araştırılıp üzerinde çalışılmaya muhtaç konuları içerdiğinden tanımların da çok çeşitli olması yadırganacak bir durum değildir. Tam tersine, bu farklılıklar düşün dünyasının güvenlice üzerine basabileceği en temel zemindir. Tümünün de odak noktasının ve etki alanının bireysel ve toplumsal hayat olduğu, murad edilenin bu olmasa bile sonucun böyle olduğu sosyolojik bir gerçek olarak önümüzde durmaktadır. İnsanı ve toplumu değiştiren, bunaltan, rahatlatan, üzerinde gerilim yaratan olguları anlamak için çeşitli yollar vardır kuşkusuz. Gündelik hayatın dilini ve pratiğini mercek altına almak bunlardan biridir. Bu anlamda bir izlek için alışkanlıklar, modalar, popüler kültür, sanat, edebiyat yaşam tarzları, bu yaşam tarzlarının birbirleriyle olan etkileşimleri ve kendi değişim

süreçleri kısaca kültür son derece verimli bir alandır. Bu çalışmada da böyle bir yol izlenmesi hedeflenmektedir.

MODERNİZMİ ANLAMAK

Marshall Berman'ın "... modernizmi, sürekli değişen bir dünyada kendimizi evimizde hissetmek için yapılan bir mücadele olarak düşünme" (Berman, 2003: 12) yöntemi kendisinin de ifade ettiği gibi açık ve geniş bir yol sunar bize. O kadar ki her türlü sanatsal, entelektüel, siyasi, teolojik, kuramsal çalışma ve pratiklerin bu kapsayıcı yol içinde ve tek bir diyalektik sürecin tamamlayıcı parçaları olarak anlamamıza ve geliştirmemize imkan verir. "Geçmiş, bugün ve gelecek arasında diyaloğun koşullarını yaratır. Fiziksel ve toplumsal mekanı yatay keser;..." (Berman, 2003: 12).

Modernizmi, modern insanların içinde yaşadıkları fiziki ve duygusal evreni değiştiren, duygu ve düşüncelerini sarsan, sunduğu yeniliklerle eski ama alışıldık, mutad ama güvenli olan her şeyi ortadan kaldıran ve insanların düşünme ve yaşam pratiklerine karşı konulmaz bir şekilde müdahale eden bir olgu olarak değerlendirdiğimizde, bu altüst oluş süreçlerine bireyin ve toplumun verdiği tepki üzerinden bakmak ve onunla nasıl mücadele ettiğini araştırmak gerekir. Ayrıca, eğer modern insan, bu süreçlerin nesnesi olduğu kadar öznesi olma ve içinde bulunduğu çevreye ve dünyaya yabancılaşmamak için kendi duygusal ve fiziksel evrenine müdahale etme çabası içinde olan insan ise bu tanımın dışında kalan insanları nasıl tanımlayacağız?

Marshall Berman'ın, yaşadığı çağın nesnesi olduğu kadar öznesi de olma çabası içindeki modern insanının, içinde duyumsadığı dünyaya karşı bir yabancılaşma duygusu vardır. Ancak buna dair bir de mücadele azmi vardır. Modern insan zaten bu demektir. Berman bu durumu "Dengesiz, olağandışı bir biçimde modern" olarak tanımladığı Petersburg şehri üzerinden anlatır:

Öte yandan da, onları başka her şeyden koparan bu şehirde derin kökler salmışlardır. Zalim amirler ve öldürücü rutinlerin esareti altında işyerlerinden, fabrikalarından çıkıp, karanlık, soğuk, yalnız odalarına dönerlerken 19. Yüzyılın, doğaya, başka insanlara ve kendine yabancılaşmaya dair söylediği her şeyi bir bir yaşamaktadırlar. Ama, gene de, en hayati anlarda, yeraltından çıkar, şehir üzerindeki haklarını savunurlar; diğer yalnızlarla dayanışma kurmaya, Petro'nun şehrini sahiplenmeye çalışırlar (Berman, 2003: 380).

Bu bağlamda denebilir ki modern dünyada iki çeşit insan vardır: modern insanla yani modernizmin nesnesi olduğu kadar öznesi de olmak çabasından vazgeçmeyen insanla modernizmi düşman olarak ama yenilmesi mümkün olmayan bir düşman gibi görerek ona gönülsüzce ve çaresizlik duyguları içinde teslim olan insan. Ancak, bu iki farklı tutum içindeki insan da paradoksal bir şekilde modernlerdir. Zira her iki grubu da bu tutuma iten şey aynı dinamiktir; bizatihi modernizm olgusudur. Bu farklı tutumları "Modernleşme deneyleri arasındaki çarpışma ve çakışmalar"(Berman, 2003: 381) olarak değerlendirir. Bu çarpışma ve çakışmalar hala dünyanın birçok kentinde tüm şiddetiyle sürmektedir. Ancak, artık, Petersburg'un modern, direnen insanı dünyanın hiç bir yerinde yabancılık çekmemektedir. Dünyayı kendi evleri gibi hissetmeyi ve buradaki haklarına sahip çıkmayı, en azından bu çabayı sürdürmeyi başarmaktadırlar. Berman ikinci gruptakileri de mücadeleye çağırmayı ihmal etmez:

Sunduğum Petersburg örneği onların işine çok yarayabilir. Onlar da birer insan ve yurttaş olarak eyleme geçmeleri için, simgesel eylem ve etkileşim tarzları, kendilerini ortaya çıkarmaları, birbirleriyle karşılaşmaları ve onları kontrol altında tutan güçlere meydan okumaları için gereken tutkulu, yoğun karşılaşma, çatışma ve diyalogu ilham edebilir onlara (Berman, 2003: 382).

Modern insanın yaşam alanı olarak büyük kent ve onun meydanları, sokakları son derece önemlidir. İnsanı atomize ederek yalnızlaştıran modern kentte kendimize tutunacak bir yer bulacaksak eğer burası sokaklardır. O Sokaklar ki bizi başkalarıyla ve gene o başkaları aracılığıyla, bizi bizimle karşılaştırır. Yalnız olmakta yalnız olmadığımızı bilmek ve dayanışmak için bu karşılaşmalara ihtiyacımız vardır. Tek başına bir insanın karşısında çok güçsüz ve çaresiz hissedebileceği bu yeni devasa kentler ve tüm ağırlığıyla yurttaşını kontrol üzere kentin kılcal damarlarına kadar genişlemiş olan devlet mekanizması karşısında güç tarih boyunca hep olduğu gibi örgütlenmekten ve mücadeleden geçmektedir hala. Ancak 1. Dünya savaşı sonrasındaki yıkım günlerinde kentin modern insana soluk

almak ve bu yeni hayata tutunmak için sunduğu bu imkanlar ortadan kaldırılır. Kentlerde artık büyük meydanlara yer yoktur. Onun yerine dikey olarak yükselip duran gökdelenler, yığın halinde apartmanlar vardır. Kent meydanını arsa olarak değerlendirmek zamanıdır.

Bununla birlikte Birinci Dünya Savaşı sonrası mimari ve kent mimarisinde “çağdaş akım”ın kurucuları, modern romansa karşı radikal bir tutum geliştirmiştir. Le Corbusier’in savaş sloganının ardından yürüdüler: “Sokağı yoketmeliyiz!” İkinci Dünya Savaşının ardından başlayan muazzam yeniden inşa ve gelişme dalgasıyla zafere ulaşan onların tasavvuruydu. Yirmi yıl boyunca her yerde cadde ve sokaklar ya pasif bir şekilde ortadan kaldırıldı ya da Bronx’ta olduğu gibi yıkıldı. Para ve enerji yeni yapılan otoyollara, muazzam sanayi parklarına, alışveriş merkezlerine, yeni otoyolların etrafında oluşan, sırf yatmak için kullanılan, banliyölere akıtıldı. Kısacası, daima dinamik ve ilerici bir modernizmin ifadesi olan cadde ve sokaklar, tek bir kuşak içinde donuk, düzensiz, döküntü halinde, durağan, yıpranmış, eskimiş olan her şeyin simgesi haline gelivermişti (Berman, 2003: 421).

Berman bu durumu acı bir tezat olarak görür. Ona göre tam da modernliğin ilerici dinamiğinin arkada bırakmak istediği şeylerdi bunlar. Ancak galip gelen bu dinamik değil modernizmin başka dinamikleri olmuştu. Modernliklerin çatışması böyle bir şeydi. Modernite dinamizmini büyük ölçüde bu çatışmanın kendisinden almaktadır. Elbette bu sürekli çatışmada dengeler çeşitli modernizmler arasında sürekli değişmektedir. Sürekli bir değişim dönüşüm ve yeninin her daim birbirini kovaladığı, bugünün yenisinin yarının eskisi olduğu böylesi bir dünyada duraksamaya ya da atalete yer yoktur. Aslolan tam da bunu kavramaktır. Bu, modernitenin ruhunda esen şeydir. Modern olmak bütün bu tezat ve çelişkilerle dolu hayatı, insanlar olarak ortaklaştığımız her şeyi yok etme gücüne sahip devasa bir örümcek gibi etrafımızı saran devlet ağının gölgesinde yaşamak ama gene de yaşadığımız kentin ve dünyanın bir parçası olmak, orada kendimizi evimizde hissetmek için çabalamaktan, bu çabanın sürdürülmesinden yana olmak demektir. Bu çabadan bir an bile geri durmamak demektir. Modern olmak, çeşitli modernizmler arasında yolumuzu ararken ve zaman zaman da bocalarken eş zamanlı olarak hem muhafazakar hem de devrimci olmak demektir. Bu tavır ancak yeniliklere kucak açmakla mümkündür. Ancak gene de bu yeniliklerin yarattığı derin çatlaklardan kayıp gitmemek, anlamsızlık çukuruna düşmemek için dikkatli olmak gerekmektedir. Bu dikkat bizi uyanık ve dinamik tutacak olan şeydir (Berman, 2003).

“Bizler modern toplumun fertleri olarak, hangi yöne geliştüğümüzden, amaçlarımız ve kazanımlarımızdan, insani bedellerden sorumluyuz. Toplumumuz, kontrol edilemeyenlerin yalnızca bilim adamları olduğunu sandıkça kendi sarsıcı “yeraltı güçlerini” asla denetleyemez” (Berman, 2003: 124). Goethe’nin Faust’undan yola çıkarak bunları aktarır Berman. Modern insanın kendine ait sorumluluğunu ki bu onun arzularını, isteklerini, tutum, davranış ve tahayyüllerini de içermektedir etkileyici bir şekilde tanımlar ve hatırlatır: “...insanın gelişme uğruna değil gelişmelerin insan uğruna olacağı yeni modernlik tarzlarını tahayyül etmek ve yaratmak” Faust’tan önce de insanın göreviydi, şimdi de öyledir.

MODERNİZMİN ÖNÜ VE SONU

Modernite aniden ya da hiç akılda yokken, rastlantısal bir şekilde ortaya çıkmış bir olgu ya da kavram değildir elbette. Arkasında uçsuz bucaksız bir düşünce ve yaşam pratiği birikimi vardır. Tarihin bir aralığında bu uçsuz bucaksız düşünce evreni ve yaşam pratiği daha bir çok başka olasılık arasından sıyrılarak bir araya gelir. “Gerekli olan sonunda her zaman gerçekleşir (Marx, 1999). Bambaşka ihtimallerin olması tarihselliğe ters düşen bir şey değildir. Tam tersine tarih böyle bir şeydir. Bu bağlamda modernite rastlantısal olmadığı kadar modernist öncüler tarafından ince ince hesaplanmış ve planlanmış bir şey de değildir. Bu insanlık birikimidir. Ancak öyle olması her insanın onu az çok kavradığı, yorumlayabildiği, üzerine düşünebildiği bir olgu da yapmaz. Ancak her insan düşünce ve pratik evreninde bir değişimin olduğunu, bazı tanıdık düşünme ve eyleme biçimlerinin geri gelmemek üzere yitip gittiğini, yeni bir şeylerin bunların yerini almak üzere ufukta belirdiğini ama bunların da fazlasıyla muğlak ve kesin olmayan şeyler olduklarını hisseder. Kapıyı çalan, yeni bir yaşama, yeni bir var olma biçimidir. Maddi ve manevi dünyanın ikisini birden sarsan bir oluşturu bu. Soyut düşünceye uzak, gündelik hayatın içinde savrulan, işinde gücünde insan yeni olana ve henüz olmakta olana karşı

konulmaz bir şekilde çekildiğinin farkına varır. Ancak bunda tekinsiz bir şeylerin varlığını da sezer. Tam olarak güvenemez ona. Ama yeni olanda daima iyi ve güzele dair potansiyel bir umut bulur insan. Bulmak ve yoksa da yaratmak zorundadır. Bulur ve ona sıkıca sarılır.

Öte yandan, geleni değil ama gelmekte olanı ya da gelecekte gelmesi muhtemel olanı sezen, gören ve önceden buna dair duyuş ve düşünce biriktiren insan ki bunlar genellikle yazar, düşünür, filozof, sosyal bilimci, şairler, sanatçılar ve aydınlardır, daha engin bir ufuktan bakmaktadırlar eşyanın tabiatı gereği. Onlar da sıradan insanın kendi dünyasını bu yeni ve sarsıcı atmosferde var kılma, bu yeni evrende kendi varlığına dair bir anlam bulma, eski ile yeniye anlamlı bir şekilde uzlaştırma çabasını kendi içlerinde yaşarken, aslında, gürültüyle kapıyı çalan modernizmi hoş geldin diyerek karşılayanlar ve eve buyur edenlerdir de. Sahip oldukları o geniş ufuk onlara bu imkanı vermektedir. İşte modernizmin dinamiklerini anlayabilecek olanlar ve onun nereye, nasıl, hangi koşullarda ya da ne zaman evrilebileceği konusunda kafa yoranlar da bu kesimdir. Elbette bu dinamizmin enerjisini, bu enerjinin yarattığı sarsıntı ve gerginliği, bundan doğan yeni, heyecan verici ama bir o kadar da kuşkulu ve tehlikeli olanın izini sıradan dediğimiz insanlardan oluşan toplumu gözlemleyerek yorumlamaya girişeceklerdir. Ancak, onlar da, olmakta olanın gizil gücü ve kendi duygu, düşünce evrenlerinde olup bitenlerin yarattığı sarsıcı etkiyle maluldürler. O yüzdendir ki modernizmin dününü, bugününü anlamak için, ona, o dönemde maruz kalan düşünür, yazar, aydın ve filozofların anlatılarına ve bu yol üzerinden modernizmin kendisine -o yakıcı atmosferin uzağından- bakmanın bize biraz daha elverişli bir zemin sunacağını umuyorum. Tam da bu noktada Alan Touraine kulak vermeli:

Modernliğin kurtarıcı gücü, modernlik başarıya ulaştıkça tükenir. Aydınlığa çağrı, dünya, karanlık ve cehalete, yalnızlık ve tutsaklığa boğulmuşken etkileyiciydi. Gece gündüz, ışıl ışıl yanıp sönen ışıkların tüketiciyi tavladığı ya da ona devletin propagandasını dayattığı bir büyük kentte o çağrının hala kurtarıcı olduğu söylenebilir mi? Akılcılaştırma terimi, o zamana değin geleneksel otoriteler ve güçlülerin keyfi idaresinin egemenliğinde olan alanlara bilimsel ve eleştirel ruhu soktuğunda pek soylu bir anlam yüklenir; buna karşı Taylor'culuk ya da işçilerin mesleki özerkliğini kıran ve o işçileri, bilimsel olduklarını iddia eden ama çalışan insanın fizyolojik, psikolojik ya da toplumsal gerçekliklerine tarafsız kılan, salt kara hizmet eden birer araçtan başka bir şey olmayan ritim ve buyruklara tabi kılan başka çalışma yöntemlerine işaret ettiğinde ürkülecek bir hal alır (Touraine, 1994: 109).

Yukarıdaki alıntıdan da çok iyi anlaşıldığı üzere modernizmin birden fazla yüzü vardır. Birisi üretim artışını göz kamaştırıcı bir şekilde yığınsallaştıran endüstrileşme, fabrikalaşma, kentleşme gibi olguları içinde barındıran gelişme kavramıyla ifadesini bulan yüzüdür. Bir diğer yüzü, fabrikalara işçi olarak hem emeğin hazzından hem de yaratıcılığında mahrum olan insan yığınlarında tezahür eder. Söz konusu bu insan yığınları dönemin demografik yapısını derinden sarsacak göç dalgalarına konu olmuştur. Kırdan kente doğru akmaktadır. Bu macerada küçük, bildik ve güvenli olanın kesin terki söz konusuysen, büyük, yabancı ve tehlikeli olanın bağrında yer bulunup bulunmayacağı belirsizdir. Kendi küçük atölyelerinde patron, işçi kavramlarının yer almadığı aile işletmelerinde ihtiyacı kadar çalışan, dokuma tezgahından kalkıp bebeğini emziren kadın, düşüp dizini kanattığında evine koşan çocuk yoktur artık. Aile darmadağındır. Öte yandan kentin çağrısında bir cazibe vardır. Büyük kent büyük olanaklar ve onunla ne yapacağı konusunda tam olarak bir fikri olmayan insanlara önceki hayatlarıyla kıyaslanmayacak ölçüde bir özgürlük sunar gibidir. Bu “gibi” olma hali, bu belirsizlik, geçmişten kopuş, geleceğin henüz gelmemiş olması halinin verdiği muğlaklık hepsi ve fazlası modernizmin duygusal karakteristikleridir. Modern insan tuhaf bir paradoksla moderniteye pek de hazırlıklı değildir. Olması mümkün müydü gibi bir soru sorulabilir elbette. Ancak yaşadığımız tecrübeye hazırlıklı değildi ve olamazdı da zaten. Burada onu hazırlayanın, bağrında yeşertenin de aynı insan olmasında bir tezat aranmamalıdır. Zira bir şeyin başlatıcısı olmak o şey başladığında ona hazırlıklı olduğumuz ve onun yaygınlığını ya da hızını ve dönüşümünü kontrol edebileceğimiz anlamına gelmez.

Üst modern çağın ürettiği bir “dünya” da yaşamak bir cehennem kamyonu sürme duygusu yaratır. Bu sadece farklı düzeylerde kapsamlı değişme süreçlerinin ortaya çıkması değildir; daha ziyade, değişimler insanların beklentileri veya kontrollerine genellikle uygun düşmez (Giddens, 2010;45).

Burada Anthony Giddens'in 'Üst Modern Çağ' tanımını ben "küreselleşmenin modernizmi" olarak yorumluyorum ve adlandırıyorum. Bazı çalışmalarda Giddens'in bu tanımı "Geç modern çağ" olarak da çevrilmiş ya da kullanılmıştır. Hangi adla anılırsa anılsın, burada anlaşılması gereken noktanın süren moderniteye küreselleşme etkisinin eklenmesiyle ortaya çıkan yeni bir olguyla karşı karşıya olduğumuz gerçeğidir. Kimi düşünürler ve kuramcılar buna postmodernizm, geç modernizm, üst modernizm radikal modernizm vb bir çok isim vermektedirler. Örneğin Ulrich Beck moderniteyi birinci modernite ve ikinci modernite diye ayırmakta ve ikinci modernite diye adlandırdığı dönemi de ayrıca beş tarihsel sürece ayırarak incelemektedir (Beck, 1992). Onları buna iten de bu yeni dönemi modernizmin kavramlarıyla açıklamanın gittikçe imkansız hale gelmesi ama bununla birlikte, gene de, modernizmin kavramlarına başvurmadan bu dönemin anlaşılmasının ve anlatılmasının mümkün olamaması gerçeğidir. Bu bağlamda ben her iki olgunun belli bir zamansallıkta çakıştığını ve birbirinin üstüne binerek bambaşka bir şeye evrildiğini düşünüyorum ve ona postmodernizm demeyi benimsiyorum. Yani postmodernizm denen şey küreselleşmenin modernizmdir.

KÜRESELLEŞME KAVRAMI

Küreselleşme de tıpkı postmodernizm gibi konuya kafa yoranların tanımında ve başlangıç tarihinde uzlaşamadıkları bir kavramdır. Hangi gelişmeyi küreselleşmenin başlangıcı olarak alacağız sorusu hala ortadadır ve tartışılmaktadır. Elbette bu cevap aynı zamanda bir başka üzerinde ortaklaşmış cevabı olmayan soruyu da gündeme getirir. O da küreselleşmenin ne olduğudur. Eğer küreselleşmeyi insanların bir kıtadan kalkıp bir başka kıtaya gitmesi yani dünya çapında büyük bir yolculuk yapması olarak düşünürsek belki Amerika'nın keşfinden başlatmamız gerekecektir tarihsel süreci. Ama bugün yaşadığımız ve adını koymakta ve başlangıcını tespit etmekte zorlandığımız şeyden anladığımız tam da bu değildir. Küreselleşme insanın bir yerden bir yere ulaşımından çok daha fazla bir şeyi içermektedir. En kestirme yol olarak küreselleşme kavramının ilk kullanıldığı şekline ve içerdiği anlama bakmak olacaktır.

Küreselleşme kavramının ilk kullanımıyla ilgili çeşitli yaklaşımlardan söz edilebilir. Bunlardan biri kavramın ilk kez Marshall McLuhan'ın 1962 yılında yazmış olduğu Gutenberg Galaxy adlı kitabında kullanıldığıdır (Ziegler, 2004). McLuhan bu kitabında aslında küreselleşmenin öncülü olacak "küresel köy" kavramını kullanmıştır. Bu kavramla McLuhan teknolojik gelişmelerle ülkeler ve insanlar arasında oluşan haberleşme ağıyla dünyanın küçüldüğünü ve yeni bir dünyanın ortaya çıktığını anlatır. Bu yeni dünyaya bu özelliğinden dolayı "küresel köy" demektedir (Wheeler, 1997). Bu anlamda McLuhan küreselleşmenin tarifini de vermektedir. İkinci bir yaklaşım da birinciyi destekleyen ve onun devamı olarak düşünülmekte olan yaklaşımdır. Buna göre küreselleşme kavramı 80'li yıllardan itibaren Harvard, Stanford, Columbia gibi seçkin üniversitelerde ve özellikle bu sonuncusunda çalışmakta olan Zbigniew Brezinski tarafından desteklenmiş ve kullanıma sokularak güncellenmiştir (Ziegler, 2004). Bir başkası ise küreselleşme kavramının 90'lı yılların başında ilk kez Anthony Giddens tarafından kullanıldığı ve yaygınlaştırıldığıdır (Gökdere, 2001).

Küreselleşmeyi Anlamak-Hangi Küreselleşme ve Kim İçin?

Küreselleşmenin çıkış noktası bir çok düşünür için -haklı olarak- kapitalist ekonomik yapının ihtiyaçlarıdır. Küreselleşme nihayetinde çeşitli açmazları ve iç çelişkileri olan kapitalist düzene ulus devlet sınırları dar gelmeye başladığı zaman, hep daha çok ticaret ve daha çok kar mantığıyla çalışan sistem için bulunan yeni ve çağına uygun yani modern bir sömürü düzenidir.

Değişimin ve çalkantının böylesine yaygın olmasının başlıca nedeni, dünyanın 19. Yüzyılın ortasından itibaren giderek bütünsel bir "kapitalist gövde" olmaya yüz tutmasıydı: Birinci küreselleşme. Bu süreç, en güçlü ülkelerin, dünyanın diğer kısmını ekonomilerine bağlama gereğinden ve bu yöndeki yeteneklerinden doğmuştu. Zayıf toplumlar üzerindeki etkisi de darbenin büyüklüğü nispetindeydi: Ekonomilerini vurmuştu kuşkusuz; ama asıl, bütün yönleriyle yaşamlarını vurmuştu; siyasi, kültürel yaşantılarını, varoluşlarını (Dowd, 2008: 144).

Douglas Dowd "Kapitalizm ve Kapitalizmin İktisadı (Eleştirel Bir Tarih) kitabında küreselleşmenin "bütünsel bir 'kapitalist gövde'" olmaya başladığı dönem olarak 19. Yüzyılın ortasına işaret eder ve bu dönemi "Birinci küreselleşme" olarak adlandırır. Elbette kapitalizmin kendi iç çelişkileri dediğimiz

meseleler için bu birinci küreselleşme hamlesi de geçici bir çözüm olacaktı. Nitekim bu hamle yetmeyecek ve sonunda bütün dünya kendini dehşetli bir savaşın ortasında bulacaktı.

Sonu 1. Dünya Savaşı'na çıkan onlarca yıllık "küreselleşme", şiddeti ve kapsamı itibarıyla bugünkünün yanına bile yaklaşmasa da, sanayi kapitalizminin tohumlarını filizlendirmeye yetmişti. Sürecin etkisinde kalan hiç bir toplum, onunla beraber gelen dış ticaret bağımlılığından kurtulmayı başaramamıştır (Dowd, 2008: 145).

Aslında çıkış noktası kapitalizmin gayesine hizmet olsa da elbette devletler ve yasalar marifetiyle gerçekleştirilen küreselleşme müdahalesi insana dair her olguya etki edecekti. Asla ekonomiyle sınırlı kalmayacak, gündelik hayattan siyasete, siyasetten kültür ve geleneğe, tüketim alışkanlıklarına, sanata, edebiyata kısaca hayata dair her şeye -çoğu zaman olumsuz- bir etki yapacaktı ve yapmaktadır. Neredeyse tümüyle spekülasyon bir yapıya yaslandırılarak yapılandırılmış ekonomiler, teknolojik ilerlemeler ve elektronik iletişim aygıtlarıyla uzaktan ve planlı müdahaleye açık hale gelmiştir. Gene bu kitle iletişim araçları ve özellikle internetin gündelik hayata girmesiyle küreselleşme etkisi borsadan edebiyata, savaş ve çatışmalardan çevreciliğe, kitlesel yerel hareketlerin küresel boyuta evrilmesine yol açmıştır. En nihayet küreselleşme Arap Baharı olarak adlandırılan isyan hareketlerinin, Amerikan Borsasının kalbi Wallstreet'in ektivistler tarafından işgalinin organizasyonuna ve belli bir kitabın, makalenin, fotoğraf ya da görüntünün dünya çapında insanların gündemine sokulmasına ve hatta dünyanın sonunun geldiğine ya da falanca tarihte batacağına dair felaket senaryolarının yayılmasına kadar hayatın her alanını işgal ve bu yolla kontrol eder hale gelmiştir.

Eric Hobsbawm Küreselleşme, Demokrasi ve Terörizm adlı kitabında "... halihazırda yerleşik bir moda haline getirilmiş olan serbest piyasa küreselleşmesi, gerek devletler arasındaki gerekse uluslararası ölçekteki ekonomik ve toplumsal eşitsizlikleri gözle görülür derecede artırmıştır" (Hobsbawm, 2008: 10) der. Küreselleşmenin moda haline getirildiği tespiti son derece önemli bir gerçeğe çarpıcı bir şekilde dikkat çekmektedir. Bir şeyin moda haline gelmesi demek, o şeyin, süratle ve sorgusuz sualsiz bir şekilde yaygınlaşması ve genellikle yüzeysel bir bakışla olumlanmasıdır. Bu yaklaşım bir kere benimsendi mi olumsuzlukların varlığını görmek ve onların gerçekliğini sindirmek başlı başına bir çalışma ve belli bir zaman gerektirmektedir. Bu durumda çoğu zaman geri dönmek ya da bu olumsuzlukları büyük ölçüde gidermek imkansız hale gelecek kadar geç kalınmaktadır. Hobsbawm ikinci bir tespitte daha bulunur; "Bu küreselleşmenin etkisini en çok hisseden kesimler, küreselleşme sürecinden en az faydalanan kesimlerdir" (Hobsbawm, 2008: 10). Dahası bu küresel serbest piyasa , bundan neredeyse hiç yarar görmeyip tersine zarar gören ülkelerin, kendi devletleri ve ekonomik kurumlarının, kendi hayat tarzlarını koruma ve devam ettirme yeteneğini de ortadan kaldırmaktadır.

Küreselleşme hemen her bakımdan, ekonomik, teknolojik, kültürel, hatta dilsel düzeylerde büyük ilerlemeler kaydetmiştir, bir tek alan hariç: Siyasal ve askeri bakımdan biricik etkili otoriteler hala teritoryal devletlerdir. Dünya yüzünde resmi olarak 200 civarında devlet bulunmakla birlikte, yönlendirme kapasitesine sahip devletlerin sayısı ancak bir avuçtur ve bunlar içinde ezici bir üstünlükle en güçlü olanı da Amerika Birleşik Devletleri'dir (Hobsbawm, 2008: 27).

Burada Hobsbawm'ın bahsettiği "ilerleme" yi küreselleşme olgusunun kendi başarısı olarak almak gerekmektedir. "Ekonomik, teknolojik, kültürel hatta dilsel düzeylerdeki büyük ilerlemeler" ne olabilir diye sormalıyız kendi kendimize. Bunlar, dünya üzerinde, gene yazarın kendi deyişiyle "yönlendirici" etkisi olan bir avuç devletin diğer devletlerin ekonomisine müdahale edebilme ya da onların pazarını veya kaynaklarını kendi ekonomisi için kullanabilmenin yeni küresel ve modern yöntemlerini bulmuş olmalarından başka bir şey değildir. Aynı şekilde bu bir avuç dünyayı yönlendirme gücüne sahip ülkeler ellerinde bulundurdıkları üstün teknoloji sayesinde diğer görece küçük ve güçsüz devletlere mallarının yanında kendi kültürlerini ve hatta dilini ihraç etmiştir. Elbette bu tek taraflı küresel zincirlerin sonucunda, beklenmesi gerektiği üzere siyasi ve silah gücü bakımından eski dengede hiçbir değişiklik olmamıştır. Bilakis küreselleşme olgusu bu dengenin ilelebet sürmesi için bu bir avuç devletin kullandığı bir araç olmaktan başka bir şey olamamıştır.

... küreselleşme mantıklı olarak yoksul bölgelerden zengin bölgelere emek göçü akışını çoğaltmakta, fakat bu akış da, dünya çapında bu hareketin ölçeği ılımlı seviyelerde kalmakla birlikte, ilgili devletlerin pek çoğunda -çoğunlukla eski Kuzey Atlantik bölgesinin zengin ülkelerinde- siyasal ve toplumsal gerilim doğurmaktadır (Hobsbawm, 2008: 52).

Günümüzde küreselleşmenin dünyanın en zengin bir avuç ülkesine, kendi bakış açılarından söylersek, biricik rahatsızlık verici etkisi yoksul ve çatışma içindeki ülkelerden akan kitlesel göç olgusudur. Onların tercihleri seçerek, kendi ihtiyaçlarına yönelik olarak insan ithalidir oysa. Yazarın da belirttiği gibi, dünya ölçeğinde bir hareket olan küreselleşmeye bakarak emeğe yönelik göçün oldukça ılımlı olduğu da söylenebilir. Buna rağmen bu durum söz konusu ülkelerde siyasal ve toplumsal bir gerilimin ortaya çıkmasına yetmiştir. Bu tespiti bakarak kabaca bir genellemeyle de olsa, küreselleşmenin bu ülkelerin genel anlamda yöneticilerinin ve gene bu anlamda yurttaşlarının gözünde yukarıdan aşağıya, gelişmişlerden gelişmemişlere, zenginlerden fakirlere doğru bir hareket olmasının normal karşılandığı ama tersine bir akışın pek hoş karşılanmadığını söyleyebiliriz. Elbette bu emek bağlamında işçiler içindir. Yoksa bu ülkelerin yeraltı, yerüstü kaynaklarının zengin ülkelere aktılmasından doğan siyasi ya da toplumsal bir rahatsızlıktan söz etmek mümkün değildir.

Bir başka sorun, emek göçünün başlıca sebebinin küreselleşme olgusu olduğunun bundan şikayetçi olan ülke yurttaşları tarafından ne derece farkında bulunduğu sorunudur. Devlet yetkililerinin, bu anlamda siyasetin bunun bilincinde olmadığını elbette iddia edemeyiz. Ancak sosyal gerilim doğuran halk katmanları arasındaki bu rahatsızlığın sebebi muhakkaktır ki belirli bir oranda neden sonuç ilişkisinin kurulamamasındandır.

Kapitalizmin serbest piyasacılığının modern hali olan küreselleşmenin, gerek onu kullanan gerekse de ona maruz kalan ülkelerde yarattığı ve/veya körüklediği toplumsal ve ekonomik eşitsizliklerin inkarı mümkün değildir. Bu toplumsal ve ekonomik eşitsizlik makasındaki mesafeyi dramatik bir şekilde açan küreselleşmenin bu yönüyle sosyal ve siyasal patlamaları tehlikeli bir şekilde beslediği görmezden gelinmeyecek bir sonuç olarak ortada durmaktadır.

Buraya kadar sürdürdüğümüz küreselleşme izleği bizi hangi küreselleşme ve kim için sorusuna bir cevap oluşturacak noktaya getirmiştir. Bu bağlamda küreselleşmeyi, dünya üzerinde politika belirleme olanağına yani ekonomik ve askeri güce sahip, batılı, az sayıda devletin, gücünü ve zenginliğini sürdürebilmek için etki alanındaki güçsüz ve fakir ülkelere kendi çıkarlarının gerektirdiği zamanda ve şekilde müdahale edebilmek için icat ettiği modern bir mekanizma olarak tarif edebiliriz. Bu mekanizmanın yani küreselleşmenin etki alanı neredeyse sınırsızca geniş, bunlar: Ekonomi, teknoloji, bilişim, sanat, siyaset, kültür, edebiyat, toplumsal hareketler, devlet-toplum çatışmaları, sivil toplum, sivil örgütler, seçim süreçleri, seçim kampanyaları, televizyon, radyo programları, sosyal medya vb. olarak sayılabilir.

EMEĞİN, MAL VE HİZMETLER İLE SERMAYENİN SERBESTÇE DOLAŞIMI İÇİN KÜRESELLEŞME

Küreselleşmeyi irdelerken konuyu sadece teorik ya da kavramsal boyutta değil de gündelik hayatımızdaki karşılığını da içermesi gayesini güdersek, onu, kapitalizmin ekonomik, kültürel ve siyasi bütün sonuçlarıyla birlikte ele almamız gerekmektedir. Yukarıda bu yapılmaya çalışılmıştır. Küreselleşmenin moderniteyle olan bağına kurmak açısından da bu bütüncül bakış benimsenmiş olmakla birlikte yinelenen gündelik yaşam pratikleri bağlamında kültür ve edebiyat üzerinden bir yaklaşım temel alınacaktır.

Modernite de tıpkı küreselleşme gibi etki alanları son derece geniş bir olgu olmakla birlikte bu geniş kapsamın dünya çapında yaygınlaşmasında küreselleşme faktörünü ihmal etmek mümkün değildir. Küreselleşme marifetiyle neredeyse bütün dünyada dolaşıma sokulan modernite kavramlarının az ya da çok ama mutlaka belirli bir oranda değişime uğraması kaçınılmazdır. Bu değişimin nasıl ve hangi etkilerle gerçekleştiği ve sonuçları bakımından nasıl değerlendirileceği önemlidir. Değişen kavramın içerdiği anlam yükünün genişlediği mi yoksa daraldığı mı, güçlendiği mi yoksa aşındığı mı veya kendi otantik kullanımından tamamen farklılaşmış farklılaşmadığına, belli bir odaktan ve sistematik bir

şekilde belirli bir anlama işaret edecek şekilde kullanılıp kullanılmadığı soruları önemlidir. Bütün bu çalışmalar yapıldıktan sonra küreselleşme etkisinin modernizmin kavramlarına nasıl bir müdahalede bulunduğu hakkında sağlıklı bir fikir edinmek mümkün olacaktır.

Bir sözcüğün anlamsal karşılığının nesiller arasında farklılıklar göstermesi doğal bir olgudur. Toplumsal yapı ile birlikte o yapı içerisinde var olan insanların algı, düşünce, anlamlandırma ve nihayet bütün bunlarla birlikte o sözcüğe karşılık gelen yaşam pratiklerinde değişimler olması kaçınılmazdır. Dil bu anlamda yaşayan ve sürekli kendini çağa uyduran bir yapıdır. Ancak, küreselleşme daha doğrusu küreselleştirme olgusunda kendi ritminde sürüp giden bir süreçten ziyade tepeden gelen, hegemonik bir yapının etkisi göze çarpmaktadır. Bu hegemonik güce sahip olan ülkeler kendi tarihsel süreçlerine ve sonuçlarına bakarak bunun bütün dünya halkları için ideal bir model olduğu iddiasıyla bütün ülkelerin bir an önce bu süreçleri geçerek batılı bir demokrasiye kavuşması gerektiğine hükmetmişlerdir. Bu anlamda temeli 1951 yılında atılan ve o dönemdeki adı Avrupa Kömür ve Çelik Birliği (AKÇT) olan, günümüzdeki adıyla Avrupa Birliği oluşumunun etkisini hesaba katmak gerekiyor. Belçika, Federal Almanya, Lüksemburg, Fransa, İtalya ve Hollanda'nın kurduğu bu birlik 1957 yılında Roma Antlaşmasıyla "işgücü ile mal ve hizmetlerin serbest dolaşımına dayanan" bir ekonomik topluluğa dönüştürüldü. Birliğin adı Avrupa Ekonomik Topluluğu (AET) olarak değiştirildi. Avrupa merkezli, Avrupa başlıklı ve ekonomik temelli bir oluşumdan söz ettiğimizi göz önünde bulundurmalıyız. AET'nin amacı, malların, işgücünün yani emeğin, hizmetlerin ve sermayenin serbestçe, hiç bir ulusal devletin yasalarına takılmadan dolaşabileceği bir ortak pazar oluşturmak. İşte bu açık seçik amaca yönelik işbirliği ve ortak hedef bu topluluğun giderek Avrupa merkezli ve Avrupa başlıklı adını muhafaza ederek genişlemesi ve küreselleşme aynı şeyin iki farklı görünümünden başka bir şey değildir. Bu noktayı dikkatimizden kaçırmadan devam edelim:

"Yatırım yapanların" yani yatırımın gerektirdiği sermayeye, paraya sahip olanların elde etmiş olduğu hareket kabiliyeti, güç ile yükümlülük arasındaki bağlantının kesilmesi anlamına gelir. Bu, tam koşulsuzluğu açısından, benzersiz, yeni bir durumdur: "Yatırım yapanlar, çalışanlarına, ama aynı zamanda gençlere, muhtaçlara, henüz doğmamış nesillere ve hepsinin kendi yaşam koşullarını yeniden üretmesine karşı görevlerinden, kısacası günlük hayata ve topluluğun varlığını sürdürmesine katkıda bulunma görevlerinden kurtulmuşlardır. Gücün mekan dışı doğası ile bütün hayatın mekana bağlılığının devam edişi arasında ortaya çıkan yeni bir asimetri vardır; artık demir almış olan ve kısa vadede ya da ikazda bile bulunmadan taşınabilen güç, sömürmekte ve bu sömürünün sonuçlarından sıyrılmakta özgürdür (Bauman, 2012: 16).

Bauman sermayenin bu özgürlüğünü feodalite zamanlarındaki derebeylerinin ve toprak ağalarının özgürlüğüne benzetir. Aslında derebeylik zamanından da daha özgürdür modern zamanlarda güç sahipleri. Zira onların hükmetme gücüne ve yetkisine sahip oldukları coğrafyalarla mekansal bir sınırlılıkları vardı. Bundan dolayı da o topraklardaki verimliliğin ve üretici güç olarak emeğin en azından hayatta kalması gerekliliği bir şekilde sömürüye de bir sınır çizebilmekteydi. Oysa küresel bir pazar halinde tasavvur edilen postmodern dünyada gücü yani sermayeyi elinde bulunduranlar için böylesi bir sınır dahi yoktur. Onlar için söz konusu olabilecek ve saygı gösterebilecekleri yegane sınırlama, devletler tarafından sermayenin ve paranın özgür hareketine dair sınırlamalardır ki onlar da zaten çok nadirdir (Bauman, 2012). Bu anlamda bir küreselleşme için Avrupa Birliği'nin genişlemesi ve hatta sonuçta artık bir genişlemeye gerek duyulmadığı noktaya gelinse bile görüşme süreçlerinin bitimsiz bir şekilde devam ettirilmesi siyasi baskılar, ekonomi politik ve diğer bütün araçlarla zorlanmalıydı. Bunun diğer ülkelerin halkları tarafından da istenir hale getirilmesi hükümetler üzerinde içeriden işleyen son derece etkili bir baskı unsuru olarak önem arz etmekteydi. İşte tam da bu noktada modernizmin hayaleti yardıma çağrılır.

Küreselleşmenin Hizmetinde Bir Kaplan Post'u: (Post)modernizm

Asgari ücret, haftada beş gün ve günde sekiz saat çalışma, kadınlara doğum izni vb. modernist yasal düzenlemelerin yeniliğinin heyecanı henüz sönmemiş ulus devletlerin çatısı altında ve modern dönemlere dair bir olgu olarak toplumun geniş kesimine tekabül eden ücretli sınıfta bir kazanç

olarak sevinçle kabul edilmesi son derece anlaşılır bir şeydi. Ancak bunun arkasından gelen dönemler boyunca görüldü ki asgari ücret mevhumu, patronları işçilerle karşı karşıya gelmekten koruyan dahası devlet ve sermayeyi çalışanlara karşı yan yana aynı tarafta konumlandıran bir düzenleme olarak son derece işlevsel bir özelliğe sahipti. Ülkemizdeki modeliyle ve değişik versiyonlarla ama aynı sonucu doğuracak şekilde bir çok ülkede uygulandığı şekliyle devlet, sermaye ve işçi sendikası temsilcisinden oluşan göstermelik toplantı, görüşme ve bir takım pazarlıkların yer aldığı pek de uzun olmayan bir süreçtir asgari ücretin tespit edilmesi süreci. Sürecin sonunda garanti edilen şey her durumda ücretli kesimin yasalara uygun bir şekilde kaybedecek oluşudur.

Eğer modernizmin ruhu dediğimiz, insanın yaşadığı dönemde kendisini özne kılma çabası, olanı olduğu gibi kabul etmek ve geri çekilmek yerine içinde o modernist tutkuyla dünyaya ve hayata dair insan olmaktan kaynaklanan doğal hakları için mücadele etme yeteneğini tüketim toplumuna evrilerek neredeyse yitirmiş olmasaydı toplumlar, bir modernizm sonrasında ya da postmodernizmden söz ediyor olmazdık. Modernizmin kendi kavramlarını kullanarak onu tüketimin hizmetine koşan ve içini boşaltarak ama yeniden doldurmaya dahi ihtiyaç duymadan onu tıpkı balondan yapılmış bir bebek gibi renkli, ışıltılı, yanar döner, janjanlı, gürültücü ama önünde sonunda içi boş bir hale sokan küreselleşmedir. Adının postmodernizm olması da onu yaratan şeye son derece uygundur. Zira gelinen süreçte modernizm, canlılığı sonlandırılmış, içi boşaltılmış ve küreselleşme taraftarlarının ayağı altına serilmiş bir “post” görünümündedir gerçekten de. Onlara hoş, etkileyici ve yumuşak bir zemin sunmaktadır bu haliyle. Modernizm kaplanı, gücü elinden çekilip alınmış ve geriye içini doldurup, eski güzel ve görkemli günlerin anısıyla karşısında gözyaşı dökceklerin gidip arada bir ziyaret edecekleri o tozlu köşeye kaldırılmayı bekleyen bir post halindeydi zaten nicedir. Post-modernizmdir ki o tam olarak küreselleşmeye karşılık gelmektedir.

Baudelaire kendi hakları uğrunda örgütlenmeyi ve harekete geçmeyi bilen bir kent nüfusunun bir parçasıdır; üstelik bununla gurur duymaktadır. Bu kalabalığın ortasında tek başınayken bile onun gerek mitsel, gerekse gerçek aktif geleneklerinden, patlak vermeye hazır potansiyellerinden beslenir. Bu adsız kalabalıklar her an yoldaşlara ya da düşmanlara dönüşebilirler; dayanışma –ve yalnız bu sebeple düşmanlık- potansiyeli Paris’in sokak ve bulvarlarının havasına sinmiştir. Dünyanın en devrimci şehrinin ortasında yaşayan Baudelaire bir an bile şüpheye düşmez kendi insan haklarından. Evrende bir yabancı gibi hissedebilir kendini, ama Paris sokaklarında bir insan ve bir yurttaşır (Berman, 2003: 308).

Evet modern şehir tam da böyle bir şeydir. Her şeyi kendi zıddıyla birlikte barındırır içinde. Dayanışma ve ihanet, çokluk ve teklik, eski ve yeni, duru ve bulanık, kalabalık ama bir o kadar da tenha. Tüm bunlar aynı zaman ve mekan içinde birlikte var olurlar. Bu varoluşa imkan veren bir organizmadır tam da kent. Bu sonsuz bir etkileşim çeşitliliği doğurur. Bu sonsuz etkileşim çeşitliliğinden de sonsuz bileşimler çıkar ortaya. İşte bu sonsuz ihtimallerin varlığından kaynaklanan enerjyidi ki modern insanı modern hayatın bir parçası olmak, ona dahil olmak, dahil olurken bir miktar ondan almakla birlikte ona da kendinden bir şeyler katmak arzusuyla dolduran.

Küreselleşmenin “kaçınılmazlığı” der James Petras -kaçınılmazlık sözcüğünü tırnak içine alarak- ve devam eder: “ve dünya üzerindeki halkların serbest piyasa kapitalizmine uyum sağlaması veya boyun eğmesi, hakim ve yönetici sınıfların ve onların ideologlarının, kendi serbest piyasa kapitalizmi modellerine -veya herhangi bir biçimiyle kapitalizme- karşı gittikçe büyüyen direnişi zayıflatma yetilerine de bağlıdır” (Petras, 2006;9). Son derece önemli bir tespittir bu. Bu arada kapitalist devlet tank, tüfek, polis, asker vb zor araçlarının her zaman sorunu çözmediğini hatta çoğu zaman onu büyütüp beslediğini ve en iyi ihtimalle başkaldırıyı ertelediğini öğrenmiştir. Kendine bundan ders çıkarmıştır. Başka yollar hep vardır. Genişleyen haberleşme ağlarıyla birlikte sermayenin medya patronluğunun işlevselliğini keşfetmesi hiç de uzun sürmez. Sermaye bu yolla devlet üzerindeki etkisini artıran ve zaman zaman hükümetlerin bileğini bükebilen bir güç olarak kendini her zamankinden daha da güvenli bir konuma getirirken kalabalıklar açısından durum hiç de parlak sonuçlar doğurmamıştır. Bir devrim olarak nitelenen ve neredeyse kutsanan iletişim teknolojisindeki gelişmelerin daha çok kimin çıkarlarına hizmet ettiği üzerine düşünmekte geç kalınmıştır. Aslında medya dediğimiz ve son dönemlerde buna sosyal medyayı da eklediğimiz iletişim tıpkı modernitenin

kentleri gibi içinde bir çok olasılığı birlikte barındırma potansiyeline sahipti. Önceleri bu çeşitlilik umut verici bir yelpazeyi temsil ediyordu. Ancak kentin meydanlarında, sokaklarında bir araya gelen insandaki toplumsal tehlikeyi, üstünden kar edecek bir yöntemle (inşaat sektörü) bertaraf etmeyi beceren kapitalist düzen benzer yöntemle buradaki çokluk özelliğini benzerleri bir araya getirip genişleterek azlık'a çevirmeyi başardı. Çokluk aynı sesi çıkardıkça azlığa dönüştü ve giderek tekelleşti.

Aslında modernizmin hayaleti olarak nitelediğim postmodernizmin kullanıcısı pozisyonuna yerleşen küreselleşmenin kendisi de bir hayaletten başka bir şey değil. O da emperyalizmin hayaleti. Ancak burada önemli bir fark var. Emperyalizm ölmüş, içi boşaltılmış bir kaplan değil. Tam tersine o, kendini tarif eden kavramların yorulup yıprandığının, güçsüzleştiğinin farkında olarak, onları geriye çekip, unutturup, yerine yenilerini süren bir bukalemun gibi hareket etmesini bilen pragmatist bir kaplan.

Küreselleşmenin “kaçınılmazlığı” meselesi oldukça kritik bir meseledir. Fakat ortada küreselleşme söyleminin örtbas etmek ve belirsizleştirmek üzere tasarlandığı, belki de çok daha kritik bir mesele daha var; emperyalizmin günümüzde aldığı biçim; yani ekonomik üretimi ve toplumu örgütlemeyi amaçlayan ve gittikçe evrenselleşen kapitalist sistem (Petras, 2006: 14).

Elbette buradaki toplumun örgütlenmesi pasifizasyona yönelik bir çabayı içerir. Toplumun olası tepki ve dirençlerinin daha nüve halindeyken izlenip, dönüştürülmesi için iletişim araçlarıyla manüple edilmesi, daha da olmazsa bu “krizin” uygun bir dil ve uygun bir senaryo çerçevesinde yönetilmesidir söz konusu olan. Hatta bunu daha da ileriye götürüp bu toplumsal direncin ya da başkaldırının -dünyanın neresinde olduğu önemli olmaksızın- küresel güç sahibi ve politika belirleme yeteneğine sahip devletlerce onların istediği bir mecraya yönlendirilmesi de mümkündür. Arap Baharı diye anılan süreç bunun en parlak ve taze örneği olarak önümüzde durmaktadır.

Baudrillard'ın kendisine sorulan bir soruya verdiği net yanıtta postmodernizm tanımı son derece önemlidir. Postmodernizmin olup olmadığı ve/veya ne olup ne olmadığı konusunda sürüp giden ve gittikçe sorulara cevap olmak yerine ayrıntılar ve ayrıştırmalar içinde iyice bulanıklaşarak cevap olmaktan iyice uzaklaşan çokça isme karşılık Baudrillard kısa ve kesin bir cevabı pat diye önümüze koyar;

Soru: “Pek çok insan sizin post-modernizmin en büyük rahiplerinden biri olduğunuzu düşünüyor. Siz ne diyorsunuz?”

Yanıt: “Bu rahiplik referansının yersiz olduğunu düşünüyorum. Söylenebilecek ilk şey, bir insanın büyük bir rahipten söz etmeden önce post-modernizmin ya da post-modernin ne anlama geldiğini sorması gerektiğidir. Bu kavrama benim kadar uzak biri olamaz. Post-modernizm bir deyimdir, insanların kullandığı hiç bir şey ifade etmeyen bir deyim. Hatta o bir kavram bile değildir, hiç bir şey değildir (Baudrillard, 2011: 9).

Evet, işte bu olmayan şey'in olmamaklığı bir şekilde “kendisi”ne sahip olmamasıdır. Başka bir şeyin, olan bir şeyin, “kendisi” olan bir şeyin, yani modernizmin, birçoklarının bilinçli bir şekilde, başka birçoklarının da bilinçsiz bir şekilde kavram, tutum, heves, özne vb hallerinin tümünü içinde barındıran her şeye bir saldırı halidir. Postmodernizm modernizme bir saldırıdır. Postmodernizm modern insana, topluma, bu insanın yaşadığı her yerde ve zamanda edilgen bir varlık, bir nesne olmaya itiraz eden ve özne olmak çabasını sürdürmekten, sürdürmeyi sürdürmekten bir an bile vazgeçmeyen insana bir saldırıdır. Modernizmi ve onun kavramlarını kendi irili ufaklı egemenliklerine -bu egemenlik bir devlete, bir zümreye, bir örgüte hatta bir yazarın yazdığı gazetesindeki köşesine ait bir egemenlik olabilir- karşı bir tehdit olarak algılayan, modern insanın özne olma çabasını bir kölenin efendisine karşı başkaldırması olarak görenlerin panzehiridir postmodernizm.

Modernizmin soluğu kesildi, geride kaldı, tehlikeli bir dünyada yaşıyoruz ve bizim bunu değiştirme imkanımız yok o yüzden tasarruf, tutumluluk, gelecek nesilleri düşünmek gereksiz ve abes bir meşgaledir diyor postmodernist aklın sözcüleri. Üstelik bazıları kendilerine bunu söyleten gerideki

emperyalist aklın pazara çıkmış ipliğini de görmekten acizler. Bazıları da düpedüz görmek istemiyorlar. Postmodernizm, yani küreselleşmenin beyaz eldivenli kibar eli, edebi, siyasi, akademik hatta metafizik alandan tatlı bir sesle sürekli fisıldıyor: Yurt, toprak, ova, tarla, ev diye bir şey yok. Siz dünyalısınız. Metropoller yurdunuz, alış veriş merkezleri yaşam alanınız ve giderek metrekaresi düşen dört duvarın çerçevelediği boşluk evinizdir. Siz yeni dünya düzeninin “new age” müziğiyle rahatlayan, yoga yapan, reiki, Taoculuk, Mevlanacılık vb ılımlı ve bireysel kurtuluşa erdiren tarikatlarda onulmaz dertlerine derman bulan müritlersiniz. Kendinizi olduğunuz yere ait hissetmeye ihtiyacınız yok. Siz küresel dünyanın mobil insanlarıdır. O yüzden bir tarihe, bir geçmişe, doğruları ve yanlışlarıyla sizi siz yapan tarihe, o büyük anlatıya inanmaktan vazgeçin. O kocaman bir balonu ve patladı. Ne övünmeniz gereken ne de utanmanız gereken hiç bir şey yok arkanızda. Sadece kocaman bir boşluk var. Bakarsanız korkarsınız, bakmayın. Aynı şekilde gelecek diye bir şey de yok. Hangi gelecek? İnsan şu yeryüzünde kendisini bekleyen yığınla canavar karşısında ne yapabilir ki? Aids, deli dana, kanser, zika virüsü, küresel terör, nükleer silahlardır bu canavarlar. Ayrıca depremler, küresel ısınma, savaş tehdidi de hiç yabana atılacak şeyler değil. Bunlar büyük meseleler. Siz sadece iyi yurttaşlar olarak başkanları ve parlamento üyelerini seçmek için sandığa gidip oyunuzu verin ve bunlarla uğraşmayı onlara bırakın. Rahat (relax) olun. Kafanızı yoran kitaplara, edebi eserlere gerek yok. Biz sizin için “soap opera” diziler, “best seller” kitaplar, sizi bu sıkıcı, bu masalsız, tarihsiz, mitsiz, kahramansız, geleceksiz kısacası köksüz hayatınızın sıkıcılığından kurtaracak mistik filmler sunarız.

Post-modernistler ise modernitenin ufkunun kapandığını, enerjisinin tükendiğini söylüyorlar (onlara göre modernite geçip gitti. Post-modernist toplum düşüncesi, moral ve toplumsal ilerleme, kişisel özgürlük ve kamu mutluluğu gibi bize 18. Yüzyıl aydınlanmasının mirası olan bütün kolektif umutlarla alay eder. Post-modernistler bu umutların iflas ettiğinin, en iyisinden boş fantezilerden ibaret olduklarının, ama daha kötüsü, tahakküm ve canavarca köleleştirmenin araçları olduklarının ortaya çıktığını söylüyorlar. Post-modernistler, modern kültürün “büyük anlatılarının”, özellikle de “özgürlük kahramanı olarak insanlık anlatısının” defterini dürdüklerini iddia ediyorlar. “Kaybedilen anlatıya duyulan nostaljiyi bile yitirmiş olma”, post-modern sofistikaşyonun damgasıdır (Berman, 2003: 18).

SONUÇ

Marshall Berman kitabının önsözünde peşin peşin sorar; “Bizler , “katı olan her şeyin buharlaştığı” zamanlarda ortaya çıkan bütün ikilemleri, ya da, “her bir kişinin özgür gelişiminin, herkesin özgür gelişiminin koşulu” olduğu bir dünya düşünüyü gerçekten de geride bıraktık mı (Berman, 2003;18)? Evet modernizm bitti yaşasın post-modernizm diye tezahürat edenler ya da onların öncülleri olan yazar, kuramcı, düşünür ve siyasi figürlerin bir kısmı böyle bir düşe hiç sahip olmadılar. Daha büyük bir kısmı çok kısa bir süre bu bulaşıcı heyecana karşılık gelen bir şeyin yüreklerinde yankı bulan sesini duydular ama sonra kaybettiler. Bir başka kısım insan ise bu tür düşlere sahip olmanın tehlikeleri karşısında yılgınlığa düşüp, rüzgarı karşısına almak yerine arkalarına almayı seçtiler. Kuşkusuz bunun ödülleri de aldılar. Hangisi olursa olsun bunun modernizmin kendi içeriğiyle bir ilgisi yok. Bunun insanların tutumları ve tercihleriyle ilgisi var.

Bu noktada günümüzde kitlesellenen iletişim ortamlarının insanların tutum belirleme ve tercihleri üzerindeki etkisini göz önünde bulundurmak gerektiğini söylemeliyim. Siyasi propaganda yöntemlerinin ve siyasi figürlerin halka tanıtımının düpedüz pazarlama teknikleri ve metalara dair reklamlarda kullanılan yöntemler yoluyla yürütüldüğü bir çağda yaşıyoruz. İnternetin yaygınlaşmasıyla artan etkileşimden söz edilebilir. Ancak bu etkileşim sürecindeki paylaşımların içeriği, kaynağı, belli bir merkezden sistematik bir şekilde yürütülüp yürütülmediği konusu tartışılması gereken en önemli odağı oluşturmaktadır. Althusser “Karmaşık bir sistem olan Devletin İdeolojik Aygıtları sistemi içinde var olan egemen ideoloji, çok uzun süren, sert bir sınıf mücadelesinin sonucudur” der. Devletin kitle iletişim araçları üzerindeki egemenlik çabası bitmiş değildir. Tam tersine egemen güçler egemenliklerini sürdürmekte kitle iletişim araçlarından yararlanmanın işlevsel yollarını çok iyi keşfetmişler ve giderek daha çok buna yaslanır olmuşlardır. Althusser bunu “egemen ideolojinin yeniden üretimi” olarak tanımlamaktadır.

Bu bağlamda küreselleşme neredeyse tüm dünyada egemen ideoloji olarak etkin olan kapitalist sistemin hem hedefi hem de aracıdır. Bu hedefe ulaşmakta modernizmin kavramlarının içinin boşaltılması, bun kavramların geçersiz ve gereksiz ilan edilmesi etkili bir söylem olarak işe koşulmuştur. İşte bu söylem post-modernizm kavramı üzerinden yürütülmüştür ve yürütülmektedir.

KAYNAKLAR

- Bauman, Zygmunt, (2012). Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.*
- Bauman, Zygmunt, (2012). Parçalanmış Hayat, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.*
- Berman, Marshall, (2003). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları.*
- Beck, Ulrich, (2014). Risk Toplumu-Başka Bir Modernliğe Doğru, çev. Kazım Özdoğan ve Bülent Doğan, İstanbul: İthaki Yayınları.*
- Baudrillard, Jean, (2011). Tüketim Toplumu, çev. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.*
- Çiğdem, Ahmet, (2012). Bir İmkan Olarak Modernite, İstanbul: İletişim Yayınları.*
- Down, Douglas Fitzgerald, (2008). Kapitalizm ve Kapitalizmin İktisadı: Eleştirel Bir Tarih, çev. Cihan Gerçek, İstanbul: Yordam Kitap.*
- Evre, Bülent, (2013). "Geç Modern veya Postmodern Bağlamda Değişen Siyasetin Yeni Biçim(ler)i", LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 2(1), s.65-75.*
- Eagleton, Terry, (2015). Postmodernizmin Yanılsamaları, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.*
- Giddens, Anthony, (2014). Modernliğin Sonuçları, çev. Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.*
- Giddens, Anthony, (2014). Modernite ve Bireysel Kimlik, çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul: Say Yayınları.*
- Gökdere, Ahmet, (2013). "Küreselleşmeye Genel Bir Bakış", Ankara Avrupa Çalışmaları Dergisi, 1(1), s.71-101.*
- Harvey, David, (1997). Postmodernliğin Durumu, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.*
- Hobsbawm, Eric, (2008). Küreselleşme, Demokrasi ve Terörizm, çev. Osman Akinhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.*
- Küçük, Mehmet, (2000). Modernite versus Postmodernite, Ankara: Vadi Yayınları.*
- Marx, K. ve Engels, F., (1999). Felsefe Metinleri, çev. K. Somer vd., Ankara: Sol Yayınları.*
- Oktay, Ahmet, (2000). Postmodernist Tahayyüle İtirazlar, İstanbul: İnkılap Kitabevi.*
- Petras, James, (2004). Küreselleşme ve Direniş, çev. Ali Ekber, İstanbul: Mephisto.*
- Touraine, Alain, (1995). Modernliğin Eleştirisi, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.*
- TC Avrupa Birliği Bakanlığı (2013). Avrupa Birliği'nin Tarihçesi, <http://www.ab.gov.tr/index.php?p=105>. Erişim Tarihi: 14 Şubat 2017.*
- Ziegler, Jean, (2004). Dünyanın Yeni Sahipleri ve Onlara Direnenler, çev. Mahmut Didim, İstanbul: Altın Kitaplar.*

WEB SİTELERİNİN PAZARLAMA İLETİŞİM ARACI OLARAK İÇERİK ANALİZİ İLE DEĞERLENDİRİLMESİ: YÜK TAŞIMACILIĞI YAPAN FİRMALAR ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Adnan DUYGUN
İstanbul Gelişim University, Turkey
aduygun@gelisim.edu.tr

Serdar ALNIPAK
İstanbul Gelişim University, Turkey
salnepak@gelisim.edu.tr

ÖZ

Rekabetin şiddetini gittikçe artırdığı günümüz iş hayatında firmalar ayakta kalabilmek ve varlıklarını sürdürebilmek için müşteriler ile iletişim halinde olmak zorundadırlar. İşletmeler müşterilerle olan iletişimlerini daha etkin hale getirmek için pazarlama ve müşteri ilişkilerine önem vermelidirler. Bunun için başta reklam, halkla ilişkiler gibi pazarlama iletişimi çabalarına yoğunlaşabilmekle beraber, çağımızın en çok kullanılan iletişim ağı olan Internet'in de firma ile müşteri arasındaki iletişimde önemli rol oynadığı unutulmamalıdır. Firmalar ürün ve hizmetleri hakkında pek çok bilgiyi web siteleri aracılığıyla müşterileri ile paylaşmaktadırlar. Günümüz iş hayatında Internet kullanımı her alanda ve pek çok sektörde olduğu gibi, lojistik sektöründe ya da yük taşımacılığında da ön plana çıkmıştır. Özellikle web sitelerinin pazarlama iletişimde yaygın olarak kullanılmaya başlandığı ve web siteleri aracılığıyla kolayca çok sayıda müşteriye ulaşıldığı düşünüldüğünde, yük taşımacılığı yapan firmaların web sitelerinin de etkin olması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple, bu araştırmada, yük taşımacılığı alanında faaliyet gösteren firmaların web sitelerini ne kadar etkin kullandıkları araştırılmıştır. Bu amaçla son olarak 2014 yılında yayınlanan Capital 500 listesindeki, lojistik alanında faaliyet gösteren firmalar baz alınmıştır. Bu listeye göre 11 firmanın lojistik alanında faaliyet gösterdiği belirlenmiştir. Araştırmaya dahil edilen firmaların web siteleri içerik analizi yöntemiyle incelenmiş, web sitesi özellikleri ve pazarlama iletişim faaliyetleri ön planda tutulmuştur. Araştırma sonucunda ilgili firmaların web sitelerini, pazarlama iletişim aracı olarak reklam açısından orta düzeyde etkin, halkla ilişkiler ve doğrudan pazarlama açılarından düşük düzeyde etkin ve son olarak da satış geliştirme açısından etkisiz düzeyde kullanıldığı tespit edilmiş ve bu konularda ilgililere ve yöneticilere tavsiyelerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Pazarlama İletişimi, Yük Taşımacılığı, Web Sitesi

AN EVALUATION ON THE WEBSITES AS A MARKETING COMMUNICATION TOOL VIA CONTENT ANALYSIS: A RESEARCH ON THE FREIGHT TRANSPORTATION FIRMS

ABSTRACT

Companies must be in contact with customers in order to continue their entity and to survive in today's business world which has an increasing intensity of competition. Firms should put an emphasis to marketing and customer relations to make more effective communication with them. Therefore, they focus on marketing communication efforts as initially advertising, public relations, etc. and also internet which is the most widely used communication network between firms and customers in this era. Firms share information about their products and services with customers via internet. In today's business world, internet is used in all areas and sectors as in logistics and has come to the fore. Especially when it is considered that the websites have been began to be used widely in marketing communications and also firms can easily access to a large number of customers via websites, it is agreed that freight transportation firms should use it effectively. Therefore, in this research, we investigate websites how effectively be used by freight transportation firms. For this purpose, freight

transportation firms which are situated in Capital 500 list of Turkey are based on. 11 firms are determined according to this list. These firms' websites are analysed in terms of Web Content Analysis method and their websites' features and marketing communication activities are prioritized. As a result of this study we determine that related firms use their websites effectively at medium level in terms of advertising context, at low level in terms of public relations and direct marketing contexts and finally at ineffective level in terms of sales development and make suggestions about this.

Keywords: *Marketing Communication, Freight Transportation, Website*

1. GİRİŞ

Her alanda olduğu gibi iş dünyasında da internetin ortaya çıkışı ve yaygın olarak kullanılmaya başlanması birlikte, firmalar internet ortamında web sitelerini oluşturarak başta müşterileri ile olmak üzere tüm sosyal paydaşları ile tüm dünyada iletişime geçme imkanı bulmaktadırlar. Poulter vd., (1999)'ne göre web sitesi genellikle birbiriyle ilgili olan ve aynı sunucu üzerine konulan sayfaların koleksiyonu olarak tanımlanabilir.

Özellikle 1990'lı yılların başlarından itibaren World Wide Web yaygınlaşmaya başlamış ve web sitelerine olan ilgi de buna bağlı olarak yükselişe geçmiştir. Web, 1980 yılında Tim Berners-Lee tarafından İsviçre'de bir fizik laboratuvarında geliştirilmiştir. Önceleri fizikçiler tarafından bir kütüphane gibi kullanılan Web günümüzde firmalar açısından uluslararası pazar haline gelmiştir (Sever, 2000:236).

Web sitelerinin artan küresel rekabet nedeniyle pazarlama alanında da etkinliğinin artmasıyla birlikte, firmaların sahip oldukları web sitelerini özellikle pazarlama iletişim aracı olarak kullanmaları gittikçe yaygınlaşmaya başlamıştır. Berthon vd., (1996)'ne göre; web siteleri, kullanıcıların kolaylıkla giriş yapabilmesi, diğer medya araçlarına göre oldukça ucuz olması, küresel olarak ulaşılabilme, gerektiğinde karşılıklı etkileşime geçebilme gibi özellikleri ile yeni bir medya şeklidir (Başfıncı, 2008:54). Akar (2006) web sitelerinin firmaların rakiplerinden farklılaşmasını sağlayan, pazarlama faaliyetlerine hız ve etkinlik kazandıran bir işleve sahip olduğunu vurgulamaktadır (Çiçek vd., 2010:189).

Web sitelerinin firmalar açısından etkin bir pazarlama iletişim aracı olarak kullanılması için web sitelerinin içeriklerinin kullanıcılara hitap edecek şekilde düzenlenmesi gerekmektedir. Bu konuda çalışan akademisyen ve araştırmacılar buradan yola çıkarak firmaların web sitelerinin içerik analizleri üzerinde çalışmaktadırlar. İçerik analizi nitel bir araştırma yöntemidir. Birbirine benzeyen veriler belirli kavramlar çerçevesinde bir araya getirilir ve okuyucuların anlayabileceği şekilde düzenlenip yorumlanır (Usta, 2007:250). Neuendorf (2002) benzer bir içerik analizi tanımı yaparak; içerik analizini, mesajların sayısal olarak analiz edilmesiyle ortaya çıkan özet haline getirildiği bilimsel bir araştırma yöntemidir şeklinde özetlemektedir. Daha detaylı bir tanım yapmak gerekirse; içerik analizi, "mesaj değeri taşıyan her türlü verinin bir amaç doğrultusunda taranması, kategorilere ayrılması, özetlenmesi ve bulguların araştırma amacı doğrultusunda analiz edilmesi ve yorumlanması işlemlerini içeren bilimsel bir araştırma yöntemidir" (Başfıncı, 2008:53).

Pazarlama literatürü incelendiğinde, Philport ve Arbittier (1997), Ghose ve Dou (1998), O'Keefe vd., (1998), Dou vd., (2002), Okazaki ve Rivas (2002) ve Hwang vd., (2003)'nin yaptıkları önemli çalışmalar web ortamında yapılan içerik analizlerine örnek olarak gösterilebilir (Başfıncı, 2008:54). Pazarlama iletişimi açısından ise Liu vd., (1997), Cheung ve Haung (2002), Deniz (2003) ve Yeung ve Lu (2004)'nun yaptıkları çalışmalara göre ise firmalar web sitelerini tutundurma amaçlı olarak geliştirmektedirler (Usta, 2007:245).

Literatürde; tutundurma ya da pazarlama iletişimi araçları, kişisel satış, reklam, halkla ilişkiler, doğrudan pazarlama ve satış geliştirme olarak sıralanmaktadır. Kişisel satış, genel olarak satış yapmak için satıcının bir veya daha fazla potansiyel alıcı ile yüz yüze görüşmesi olarak tanımlanabilir. Reklam, belirli bir ücret karşılığında, ürün, hizmet veya fikirlerin geniş kitlelere duyurulması ve benimsetilmesi amacıyla, kişisel olmayan şekliyle sunulması iken halkla ilişkiler ise geniş kitlelere yönelik olarak

mesajların ücret ödenmeden sunulmasıdır. Doğrudan pazarlama seçilmiş hedef kitleden hemen cevap alınması üzerine düzenlenmiş bir iletişim şeklidir. Satış geliştirme ise kişisel satış, reklam, halkla ilişkiler ve doğrudan pazarlama faaliyetleri dışında kalan sürekliliği olmayan tüm satış çabalarını kapsar. (Mucuk, 2011:261-266). Web ortamında pazarlama iletişimine bakıldığında ise ağırlıklı olarak reklam, halkla ilişkiler, doğrudan pazarlama ve satış geliştirme faaliyetlerinin olduğu görülmektedir (Usta, 2007:245).

Bu araştırmada; pazarlama iletişim aracı olarak web sitelerinin değerlendirilmesinde uygulama alanı olarak yük taşımacılığı yapan firmalar seçilmiştir. Lojistik sektörünün dinamiklerine bağlı olarak; yapılan literatür çalışmaları, konuyla ilgili akademisyenler ve sektördeki profesyoneller ile yapılan görüşmeler ve pazarlama iletişim araçları göz önünde bulundurularak, web sitelerinin ana sayfalarında yer alan unsurlar, kategorilere ve onlara bağlı değişkenlere ayrılmıştır. Pazarlama iletişimi aracı kategorileri olarak reklam, halkla ilişkiler, doğrudan pazarlama ve satış geliştirme seçilmiş, kişisel satış tanımı gereği yüz yüze bir iletişim aracı olduğu ve lojistik sektöründe web ortamında kullanılmadığı için dahil edilmemiştir. Pazarlama iletişimi alanına girmeyen kategoriler araştırmanın dışında tutulmuştur. En son 2014 yılında yayınlanan Capital 500 listesinde yer alan yük taşımacılığı yapan firmalar araştırmanın çalışma alanını oluşturmuştur.

2. TÜRKİYE’DE YÜK TAŞIMACILIĞI YAPAN FİRMALARIN WEB SİTELERİNİN PAZARLAMA İLETİŞİMİ AÇISINDAN İÇERİK ANALİZİYLE DEĞERLENDİRİLMESİ

Bu bölümde öncelikle araştırmanın amacı, araştırmada kullanılan yöntem ve son olarak araştırmanın kapsamı ve kısıtları üzerinde durulmuştur. Ardından araştırmada kullanılan kategori ve değişkenler ile araştırmanın örnekleme planına yer verilmiştir.

2.1. Araştırmanın Amacı, Yöntemi, Kapsamı ve Kısıtları

Pazarlama iletişimi firmaların ürün ve hizmetlerini sosyal paydaşlara duyurmaları amacıyla kullandıkları pazarlama karması elemanlarından biridir. Bilişim ve internet teknolojisinin ilerlemesiyle birlikte firmalar pazarlama iletişimi aracı olarak internet ortamını ve kendi web sitelerini de kullanmaya başlamışlardır. Ancak, firmaların sadece web sitelerine sahip olmaları yetmemekte, web sitelerini etkin bir pazarlama iletişim aracı olarak kullanmaları gerekmektedir. Bu amaçla, son dönemlerde akademisyenler ve araştırmacılar web sitelerinin etkinliği üzerine içerik analizi yöntemini kullanarak çalışmalar yapmışlardır. Tablo 1’de bu çalışmaları yapan önemli isimler ve çalışmaları sıralanmıştır.

Tablo 1: Web Sitesi İçeriklerine Yönelik Akademik Çalışmalar

Yazar	Web Sitesi İçerik Analizi Konu Başlığı
Çavuşoğlu, D. ve Şakar, D. G., (2013)	İntermodal Limanlar
Cahoon, S., (2007)	Deniz Limanları
Santos, S., Rodrigues, L. L. ve Branco, M. C., (2016)	Avrupa’daki Limanlar
Roney, S. A. ve Özturan, M., (2011)	Türkiye’deki Seyahat Acentaları
Park, C., (2002)	Kore’deki Seyahat Acentaları
Karabağ, S. F., Özgen, M.H. ve Özgen, H.,(2010)	Türkiye’deki Oteller
Evren, F. B., (2015)	2014 Cumhurbaşkanı Adayları
Candemir, A. ve Ventura, K., (2011)	1000 Türk Firması
Marangoz, M., Yeşildağ, B. ve Saltık, I.A., (2012)	Türkiye’deki E-Ticaret İşletmeleri
Dalgın, T. ve Karadağ, L., (2013)	Restoran İşletmeleri
Güreş, N., Arslan, S. ve Yalçın, R., (2013)	Türk Havayolu İşletmeleri
Usta, R., (2007)	Türkiye’deki En Büyük 100 Sanayi İşletmesi
Koç, H.İ., (2015)	Türkiye’deki Devlet Ve Vakıf Üniversiteleri

Bu araştırmanın amacı, web sitelerinin etkinliğini pazarlama iletişimi araçları açısından içerik analizi yöntemiyle değerlendirmektir. Uluslararası iş yapan firmaların web sitelerinin etkin olması gerektiği fikrinden yola çıkarak en son 2014 yılında açıklanan Capital 500 listesinde yer alan Türkiye’de yük taşımacılığı yapan firmalar araştırmanın kapsamına dahil edilmişlerdir.

Araştırmanın başlıca kısıtı ise incelenen web sitelerinin ana sayfalarının incelenmesidir. Bunun nedeni ise web sitesine giren ziyaretçilerin çoğunun ana sayfaya girmesidir. Bu sebeple firmaların sahip olduğu web sitelerinin ana sayfaları, pazarlama iletişimi açısından önemlidir. Diğer kısıtlar ise web

sitelerinin dinamik yapıları gereği sürekli güncellenip değişikliğe uğramaları ve elde edilen verilerin araştırma yapılan tarihler arasında kısıtlı kalması, son olarak da araştırmanın sadece yük taşımacılığı yapan firmalar ile sınırlandırılmasıdır (Usta, 2007:251). Araştırma Şubat 2016 boyunca firmaların web sitelerinin ana sayfaları ziyaret edilerek yapılmıştır. Bu da araştırmanın zaman kısıdını oluşturmaktadır. Son olarak incelenen web siteleri pazarlama iletişimi araçları açısından incelendiği için bu alana girmeyen kategori ve değişkenler araştırmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

2.2. Araştırmanın Kategori ve Değişkenleri

Araştırmada kullanılacak değişkenler pazarlama iletişimini kapsamında ele alınmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi pazarlama iletişimi araçları olarak kullanılan kategoriler reklam, halkla ilişkiler, doğrudan pazarlama ve satış geliştirme seçilmiş, kişisel satış tanımı gereği yüz yüze bir iletişim aracı olduğu ve lojistik sektöründe web ortamında kullanılmadığı için araştırmanın kapsamına dahil edilmemiştir. Web sitelerinde yer almalarına rağmen pazarlama iletişimi alanına girmeyen kategori ve değişkenler araştırmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

Tablo 1’de yer alan başlıca çalışmalar, konuyla ilgili akademisyenler ve sektördeki profesyoneller ile yapılan görüşmeler baz alınarak web sitelerinin ana sayfalarında yer alan unsurlar, pazarlama iletişim araçları açısından kategori ve değişkenlere ayrılmıştır. Web siteleri belirlenen kategori ve değişkenlere bağlı olarak içerik analizi yöntemiyle incelenmiş ve kodlanmıştır. Pazarlama iletişimi kategorilerine göre değişkenlerin belirlenmesi ve kodlama işleminin yapılması sürecinde daha tutarlı ve geçerli sonuç alabilmek için tüm süreç araştırmacılar tarafından fikir birliği içerisinde yürütülmüştür.

2.3. Örneklem Planı

Araştırma 2014 yılında yayınlanan Capital 500 listesinde yer alan yük taşımacılığı yapan firmalar ile gerçekleştirilmiştir. Bu alanda çalışan 11 firma tespit edilmiştir. Firma sayısı gereği tam sayıya gidilmiş ve örneklem yöntemleri kullanılmamıştır.

3. ARAŞTIRMANIN BULGULARI

Bu bölümde araştırmada elde edilen bulgulara yer verilmiştir. Pazarlama iletişimi aracı olarak kullanılan kategoriler reklam, halkla ilişkiler, doğrudan pazarlama ve satış geliştirmedir. Bu kategorilere bağlı olarak belirlenen değişkenler incelenmiş ve kodlanmıştır. Son olarak da pazarlama iletişimi açısından incelenen web sitelerinin etkinlik değerlendirilmesine yer verilmiştir.

3.1. Reklam Kategorisine Ait Bulgular

Pazarlama iletişim aracı olarak reklam kategorisi firma ve firmanın sunduğu hizmetler başlığı adı altında incelenmiştir. Buna göre reklam kategorisini oluşturan değişkenler Tablo 2’de de görüldüğü üzere kurumsal – hakkımızda, tarihçe, logo, insan kaynakları, misyon, vizyon ve değerler, slogan, grup şirketleri – iştirakler, faaliyet raporları, yönetim, organizasyon şeması, tesisler – ofisler, yatırımlar, politikalar (kalite, çevre, iş sağlığı ve güvenliği vb.), tanıtım ve reklam filmleri, iki ve üstü yabancı dil seçenekleri, hizmetler, hizmet tarifesi, satış sonrası hizmetler, sigorta hizmetleri ile inovasyon ve arge’dir.

Tablo 2: Reklam Kategorisine Ait Değişkenler

Değişkenler	Var		Yok	
	Sayı	%	Sayı	%
Kurumsal – Hakkımızda	11	100	0	0
Tarihçe	8	73	3	27
Logo	11	100	0	0
İnsan Kaynakları	11	100	0	0
Misyon, vizyon ve değerler	9	82	2	18
Slogan	2	18	9	82
Grup şirketleri – İştirakler	3	27	8	73
Faaliyet raporları	5	46	6	54
Yönetim	6	54	5	46
Organizasyon şeması	0	0	11	100
Tesisler – Ofisler	11	100	0	0
Yatırımlar	4	36	7	64
Politikalar (Kalite, çevre, iş sağlığı ve	8	73	3	27

güvenliği vb.)				
Tanıtım ve reklam filmleri	5	46	6	54
İki ve üstü yabancı dil seçenekleri	2	18	9	82
Hizmetler	11	100	0	0
Hizmet tarifesi	2	18	9	82
Satış sonrası hizmetler	0	0	11	100
Sigorta hizmetleri	1	9	10	91
İnovasyon – Ar-Ge	3	27	8	73
Toplam sayı ve ortalama %	113	51.4	107	48.6

Tablo 2’deki reklam kategorisine ait değişkenlere bakıldığında incelenen tüm web sitelerinde kurumsal – hakkımızda, logo, insan kaynakları, tesisler – ofisler ve hizmetlerin %100 oranında yer aldığı, buna karşılık incelenen web sitelerinin hiçbirinde organizasyon şemasına ve satış sonrası hizmetlere yer verilmediği görülmektedir. Genel olarak ortalama değerlere bakıldığında ise firmaların pazarlama iletişim aracı olarak reklam kategorisini %51.4 oranında etkin kullandıkları görülmektedir.

3.2. Halkla İlişkiler Kategorisine Ait Bulgular

Tablo 3’de de görüleceği üzere halkla ilişkiler kategorisine ait değişkenler; duyurular, fotoğraf galerisi, yatırımcı ilişkileri, sponsorluk (sağlık, eğitim, kültür vb.), üyesi olunan sektörel örgüt ve dernekler, medya ilişkileri, basın bültenleri, kurum dergisi, kurum gazetesi, ücretsiz danışma hattı, tüketici köşesi – şikayet ve geri bildirim, sosyal sorumluluk, ihaleler, şirkete verilen ödüller, yönetici mesajı, referanslar, etkinlik takvimi, iletişim bilgileri ve sosyal medya (twitter, facebook vb.)’dir.

Tablo 3: Halkla İlişkiler Kategorisine Ait Değişkenler

Değişkenler	Var		Yok	
	Sayı	%	Sayı	%
Duyurular	10	91	1	9
Fotoğraf galerisi	6	54	5	46
Yatırımcı ilişkileri	6	54	5	46
Sponsorluk (Sağlık, eğitim, kültür vb.)	1	9	10	91
Üyesi olunan sektörel örgüt ve dernekler	0	0	11	100
Medya ilişkileri	8	73	3	27
Basın bültenleri	5	46	6	54
Kurum dergisi	3	27	8	73
Kurum gazetesi	0	0	11	100
Ücretsiz danışma hattı	1	9	10	91
Tüketici köşesi – Şikayet ve geri bildirim	5	46	6	54
Sosyal sorumluluk	6	54	5	46
İhaleler	0	0	11	100
Şirkete verilen ödüller	4	36	7	64
Yönetici mesajı	3	27	8	73
Referanslar	0	0	11	100
Etkinlik takvimi	0	0	11	100
İletişim bilgileri	11	100	0	0
Sosyal medya (Twitter, facebook vb.)	9	82	2	18
Toplam sayı ve ortalama %	78	37.3	131	62.7

Tablo 3’te yer alan halkla ilişkiler kategorisine ait değişkenlere bakıldığında sadece iletişim bilgilerine ait değişkenin %100 hepsinde yer aldığı görülmektedir. Web sitelerinin hiçbirinde üye olunan sektörel örgüt ve derneklere, kurum gazetesine, ihalelere, referanslara ve etkinlik takvimine ait bilgi bulunmamaktadır. Genel olarak ise firmalar halkla ilişkiler faaliyetlerini web sitelerinde %37.3 olarak etkin kullanmaktadırlar.

3.3. Doğrudan Pazarlama Kategorisine Ait Bulgular

Doğrudan pazarlama kategorisine ait değişkenler Tablo 4’de görülmektedir. Bu değişkenler; online müşteri hizmetleri, online sipariş formu, hizmet kataloğu ve online satış olarak sıralanmıştır.

Tablo 4: Doğrudan Pazarlama Kategorisine Ait Değişkenler

Değişkenler	Var		Yok	
	Sayı	%	Sayı	%
Online müşteri hizmetleri	10	91	1	9

Online sipariş formu	3	27	8	73
Hizmet kataloğu	1	9	10	91
Online satış	0	0	11	100
Toplam sayı ve ortalama %	14	31.8	30	68.2

Tablo 4'e göre doğrudan pazarlama kategorisine ait değişkenler incelendiğinde web sitelerinde en çok yer verilen değişkenin %91 ile online müşteri hizmetleri olduğu görülmektedir. Sonrasında %27 ile online sipariş formu ve %9 ile de hizmet kataloğu gelmektedir. İncelenen web sitelerinin hiçbirinde online satış değişkeni kullanılmamaktadır. Genel olarak ise doğru pazarlamanın web sitelerinde %31.8 oranında kullanıldığı görülmektedir.

3.4. Satış Geliştirme Kategorisine Ait Bulgular

Satış geliştirme kategorisine ait değişkenler Tablo 5'tedir. Bu kategoriye ait değişkenler ise fuar ve sergiler, kampanyalar ve müşteriye özel başlıkları adı altında sıralanmaktadır.

Tablo 5: Satış Geliştirme Kategorisine Ait Değişkenler

Değişkenler	Var		Yok	
	Sayı	%	Sayı	%
Fuar ve sergiler	2	18	9	82
Kampanyalar	0	0	11	100
Müşteriye özel	1	9	10	91
Toplam sayı ve ortalama %	3	9	30	91

Tablo 5'e bakıldığında, satış geliştirme kategorisine ait değişkenlerin oldukça etkisiz kaldığı görülmektedir. İncelenen web sitelerinde fuar ve sergiler %18 ve müşteriye özel %9 oranında yer almaktadır. Kampanyalara ise hiçbir web sitesinde rastlanamamıştır. Genel olarak ise satış geliştirme %9 oranında etkin kullanılmaktadır.

4. Pazarlama İletişimi Açısından Web Sitelerinin Etkinliğinin Değerlendirilmesi

Bu araştırmada; 2014 yılında yayınlanan Capital 500 listesine göre Türkiye'de yük taşımacılığı yapan firmaların web sitelerinde pazarlama iletişim araçlarının etkin kullanılıp kullanılmadığı incelenmiştir. Pazarlama iletişim aracı olarak incelenen kategoriler reklam, halkla ilişkiler, doğrudan pazarlama ve satış geliştirmedir. Ortalama % değerlere göre web sitelerinin etkinliği ölçmede kullanılmak üzere skala önerisinde bulunulmuştur. Skalaya göre %0 – %20.0 arası etkisiz düzeyde kullanım, %20.1 – %40 arası düşük düzey etkin kullanım, %40.1 – %60 arası orta düzey etkin kullanım, %60.1 – %80 arası yüksek düzey etkin kullanım ve %80.1 – %100 arası ise çok yüksek düzey etkin kullanım olarak ifade edilmiştir.

Tablo 6: Pazarlama İletişim Araçlarını Kullanma Açısından Etkinlik Sonuçları

Kategoriler	%	Sonuç
Reklam	51.4	Orta düzey etkin kullanım
Halkla ilişkiler	37.3	Düşük düzey etkin kullanım
Doğrudan pazarlama	31.8	Düşük düzey etkin kullanım
Satış geliştirme	9.0	Etkisiz düzeyde kullanım
Ortalama %	32.4	Düşük düzey etkin kullanım

Tablo 6'ya göre incelenen web sitelerinde reklam orta düzeyde etkin kullanılırken, halkla ilişkiler ve doğrudan pazarlama düşük düzeyde etkin kullanılmaktadır. Satış geliştirme ise etkisiz kullanım düzeyindedir. Genel olarak ortalama değere bakıldığında ise pazarlama iletişimi araçlarının web sitelerinde düşük düzeyde etkin kullanıldığı görülmektedir.

5. TARTIŞMA VE SONUÇ

Gelişen bilişim teknolojisi her alanda olduğu gibi iş dünyasında da kendine yer bulmuş, firmalar web siteleri sayesinde başta müşteriler olmak üzere sosyal paydaşlarına daha kolay ulaşır hale gelmiş, dolayısıyla da web sitelerinin etkinliği ön plana çıkmaya başlamıştır. Durum böyle olunca da akademisyenler ve araştırmacılar web sitelerinin etkinliğini çeşitli açılardan değerlendirmeye başlamışlardır. Bu araştırmada web sitelerinin etkinliği pazarlama iletişim araçları açısından

değerlendirilmiştir. Web siteleri değerlendirilirken kullanılan kategoriler ise reklam, halkla ilişkiler, doğrudan pazarlama ve satış geliştirme olarak belirlenmiştir. Kişisel satış ise yüz yüze bir iletişim aracı olduğu için araştırma kapsamı dışında tutulmuştur.

Araştırmada, Türkiye’de yük taşımacılığı yapan firmaların web sitelerinin etkinliği pazarlama iletişim araçları açısından içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Değerlendirmeye tabi tutulan firmaların seçiminde en son 2014 yılında yayınlanan Capital 500 listesinden yararlanılmıştır. İncelenen web sitelerinin pazarlama iletişim araçları açısından etkinliği değerlendirildiğinde; reklamın orta düzeyde, halkla ilişkiler ve doğrudan pazarlamanın düşük düzeyde son olarak da satış geliştirmenin etkisiz düzeyde kullanım alanı bulunduğu tespit edilmiştir.

Web siteleri incelenen firmalardan elde edilen sonuçlara göre ilgili ve yöneticilere aşağıdaki tavsiyelerde bulunulabilir:

- Yük taşımacılığı yapan firmaların web sitelerinin etkinliğini artırmak amacıyla başta satış geliştirme olmak üzere, halkla ilişkiler ve doğrudan pazarlamaya daha çok yer verilmelidir.
- Reklam orta düzeyde etkin kullanım alanı bulurken, başta hiç kullanılmayan organizasyon şeması ve satış sonrası hizmetler olmak üzere az kullanılan diğer değişkenlere yer vermek suretiyle reklamın kullanım etkinliğini artırmak mümkündür. Özellikle, yurtdışında yük taşımacılığı alanında faaliyet gösteren firmaların çoğunlukla kullandığı, firmanın imaj ve kimliğini simgelemek açısından önem taşıyan firma sloganlarının, Türkiye’de yük taşımacılığı yapan firmalarca da kullanılması faydalı olacaktır. Ayrıca; bu alanda çalışan firmalar yaptıkları yatırım ve AR-GE çalışmalarına web sitelerinde yer vermelidirler. Son olarak, firmaların uluslararası platformda iş yaptıkları düşünüldüğünde, web sitelerinde yer alan yabancı dil seçeneklerinin artırılması yararlı olacaktır.
- Genel olarak firmaların web sitelerinde pazarlama iletişim araçlarının düşük düzeyde kullanıldığı ve pazarlama iletişimi araçlarına daha çok yer verilmesi gerektiğini söylemek mümkündür.
- Doğrudan pazarlamaya yönelik olarak firmalar her ne kadar farklı platformlarda (EDI, müşteri portalları vb.) faaliyetlerde bulunuyor olsalar da web sitelerini de bu yönde geliştirmeleri müşterilerle daha etkin iletişim kurmalarına ve dolayısıyla da firma satışlarının artmasına sebep olacaktır.
- Firmalar halkla ilişkiler faaliyetlerinin etkinliğini artırmak ve sosyal paydaşlar gözünde daha itibarlı hale gelmek için sponsorluk alanındaki yatırımlarını arttırmalı ve yaptıkları sponsorluk çalışmalarını web sitelerinden duyurmalıdırlar.
- Firmaların web sitelerinde referansları ile katıldıkları fuar ve sergilere yer vermeleri hem mevcut hem de potansiyel müşteriler açısından bilgilendirici olacaktır.
- Web siteleri incelenen firmaların uluslararası taşımacılık yapan ve Türkiye’nin büyük ölçekli firmaları olmalarına rağmen web sitelerini pazarlama iletişim araçları açısından düşük düzeyde etkin kullandığı görülmektedir. Bu durumda daha küçük ölçekli firmaların web sitelerini pazarlama iletişim araçları açısından daha da düşük düzeyde etkin kullandığını varsaymak olasıdır. Bu olasılıktan yola çıkarak Türkiye’de lojistik alanında faaliyet gösteren ya da yük taşımacılığı yapan firmaların web sitelerinin, pazarlama iletişim araçları açısından etkinliklerinin artırılmasının ve bu yönde çalışmalar yapılmasının gerektiğini söylemek mümkündür.

Son olarak, bu araştırma yük taşımacılığı yapan firmalar baz alınarak yapılmıştır. Farklı sektörlerde yapılacak araştırmalar farklı sonuçlar verebilir. Bu alanda çalışmak isteyen akademisyen ve araştırmacılara pazarlama iletişim aracı olarak ortaya konan kategori ve değişkenleri aynen veya sektörlere uyarlayarak kullanmaları ve sektörel farklılıkları tespit etmeleri tavsiye edilebilir.

KAYNAKÇA

Akar, Erkan (2006). *Pazarlamanın Yeni Silahı Blogla Pazarlama, TİEM Eğitim Danışmanlık Yayıncılık Org. Tic. Ltd. Şti., İstanbul.*

Başfıncı, Çiğdem Şahin (2008). “Bir Pazarlama İletişim Medyası Olarak Web Ortamında İçerik Analizi Yapmanın Güçlükleri ve Olası Çözüm Önerileri”, *Yönetim, Yıl: 19, Sayı: 61, Ekim, s. 52-71.*

- Berthon, Pierre, Pitt, Leyland F. ve Watson, Richard. T. (1996). "The World Wide Web as an Advertising Medium: Toward an Understanding of Conversion Efficiency", *Journal of Advertising Research*, Vol:36, No:1, s. 43-54.
- Cahoon, Stephen (2007). "Marketing Communications For Seaports: A Matter Of Survival And Growth", *Maritime Policy & Management*, Vol. 34, No. 2, s. 151-168.
- Candemir, Aykan ve Ventura, Ketii (2011). "Content Analysis Of Top 1000 Turkish Company Web Sites: Marketing Mix Practices", *International Journal Of Business And Management Studies*, Vol 3, No 2, s. 55-68.
- Cheung, W.M. ve Haung, W. (2002). "An Investigation of Commercial Usage of The World Wide Web: A Picture From Singapore", *International Journal of Information and Management*, Volume 22, Issue 5, October, s. 377-388.
- Çavuşoğlu, Didem ve Şakar, Gül Denктаş (2013). "İntermodal Limanlar Ve Pazarlama İletişimi: Liman Web Sitelerinin İçerik Analizi", *Dokuz Eylül Üniversitesi Denizcilik Fakültesi Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 2, s. 37-55.
- Çiçek, Hüseyin, Demirel, Mustafa ve Onat, Osman Kürşat (2010). "İşletmelerin Web Sitelerinin Değerlendirilmesine İlişkin Bir Araştırma: Burdur İli Örneği", *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, C.15, S.2, s. 187-206.
- Dalgın, Taner ve Karadağ, Levent (2013). "Restoran İşletmeleri Web Sitelerinin İçerik Analizi: Marmaris-Bodrum Örneği", *AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:13, Yıl:13, Sayı:2, 13, s. 133-150.
- Deniz, Recep Baki (2003). "Türkiye'de Ağırlıklı Olarak Gıda Maddeleri Satan Zincir Marketlerin İnternette Pazarlama Faaliyetlerine Yönelik Bir Araştırma", *Öneri: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(20), s. 55-66.
- Dou, Wenyu, Nielsen, Ulrik 'Ollie' ve Tan, Chee Ming (2002). "Using corporate web sites for exporting marketing", *Journal of Advertising Research*, Vol: 42, No:5, September, s. 105-116.
- Evren, F.Boğaç (2015). "Bir Siyasal İletişim Aracı Olarak İnternet Sitesi Kullanımı: 2014 Cumhurbaşkanlığı Seçimi", *Journal of Yasar University*, 10(39), s. 6555 – 6611.
- Ghose, Sanjoy ve Dou, Wenyu (1998). "Interactive Functions and Their Impacts on the Appeal of Internet Presence Sites", *Journal of Advertising Research*, Vol: 38, No: 2, s. 29-43.
- Güreş, Nuriye, Arslan, Seda ve Yalçın, Ramazan (2013). "Türk Havayolu İşletmelerinin Web Sitelerinin Değerlendirilmesine Yönelik Bir Araştırma", *Niğde Üniversitesi İİBF Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 1, s. 173-185.
- <http://www.capital500.net/capital/ca14.htm>, Erişim Tarihi: 13.01.2016.
- Hwang, Jang-Sun, McMillan, Sally J. ve Lee, Guiohk (2003). "Corporate web sites as advertising: an analysis of function, audience, and message strategy", *Journal of Interactive Advertising*, Vol:3, No:2, Spring, s. 10-23.
- Karabağ, S. Filiz, Özgen, H. Mimarçoğlu ve Özgen, Hüseyin (2010). "Bir İletişim Aracı Olarak Web Siteleri: Türkiye'deki Otel Web Sitelerinin Etkiliği Üzerine Bir Araştırma", *ÖNERİ: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9 (33), s. 17-32.
- Koç, H. İbrahim (2015). "Üniversitelerde Web Sitelerinin Kurumsal İletişim Amaçlı Kullanımı: Devlet Ve Vakıf Üniversitelerinin Web Siteleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz", *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, Cilt:3, Sayı:2, s. 57-83.
- Liu, Chang, Arnett, Kirk P., Capella, Louis M. ve Beatty, Robert C. (1997). "Web Sites of The Fortune 500 Companies: Facing Customers Through Home Pages", *Information and Management*, 31, s. 335-345.
- Marangoz, Mehmet, Yeşildağ, Burak ve Saltık, I.Arıkan (2012). "E-Ticaret İşletmelerinin Web Ve Sosyal Ağ Sitelerinin İçerik Analizi Yöntemiyle İncelenmesi", *IUYD*, 3(2), s. 53-78.
- Mucuk, İsmet (2011). *Modern İşletmecilik*, Türkmen Kitabevi, Güncellenmiş 17. Basım, İstanbul.
- Neuendorf, Kimberly A. (2002). *The Content Analysis Guidebook*, California, Sage Publications.
- Okazaki, Shintaro ve Javier, Alonso Rivas (2002). "A Content Analysis of Multinationals' Web Communication Strategies: Cross-Cultural Research Framework and Pre-Testing", *Internet Research: Electronic Networking Applications and Policy*, Volume 12, Number 5, s. 380-390.
- O'Keefe, Robert M., O'Connor, Gina ve Kung, Hsiang-Jui (1998). "Early adopters of the Web as a retail medium: small company winners and losers", *European Journal of Marketing*, Vol:32, Issue:7/8, s. 629-643.

- Park, Cheol (2002). "A content analysis of travel agency web-sites in Korea", Asia Pacific Journal of Tourism Research Volume 7, Issue 1, s. 11-18.*
- Philport, Joseph C. ve Arbittier, Jerry (1997). "Advertising: Brand Communications Styles in Established Media and the Internet", Journal of Advertising Research, 37 (2), s. 68-76.*
- Poulter, A., Tseng, G. ve Sargent, G. (1999). The library and information professional's guide to the world wide web, London: Library Association Publishing.*
- Roney, S. Akış ve Özturan, Meltem (2011). "A Content Analysis of the Web Sites of Turkish Travel Agencies", Anatolia: An International Journal of Tourism and Hospitality Research, Volume 17, Number 1, s. 43-54.*
- Santos, Solange, Rodrigues, L.Lucia ve Branco, M.Castelo (2016). "Online sustainability communication practices of European seaports", Journal of Cleaner Production 112, s. 2935-2942.*
- Sever, Neşe (2000). "Pazarlama İletişimi Aracı Olarak World Wide Web", Kurgu Dergisi, S: 17, s. 235-247.*
- Usta, Resul (2007). "Türkiye'deki En Büyük 100 Sanayi İşletmesinin Web Sitelerinin Pazarlama İletişimi Yönünden İncelenmesi", Atatürk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt 21, Sayı 2, s. 243-260.*
- Yeung, W. Lok ve Lu, Ming-te (2004). "Functional Characteristics of Commercial Web Sites: A Longitudinal Study in Hong Kong", Information & Management, Volume 41, Issue 4, March, s. 483-495.*

INTERIOR DESIGN OF THE TRADITIONAL TURKISH HOUSES: EXAMPLE OF THE XIX. CENTURY HOUSES OF CYPRUS

Zihni TURKAN
Near East University
zihni.turkan@neu.edu.tr

ABSTRACT

In *Traditional Turkish Houses*, the design of the floor (*bottom cover*), walls (*side cover*), the ceiling (*top cover*), and the furniture elements make up the design of the interior space. The concept of “*sky above, earth below*” in the interior space, which has begun to take shape in the history of Turks since their tent life, has defined the floor and the ceiling. Despite the simplicity of the floors, the ornamented wooden ceilings, designed meticulously, form a characteristic. The walls are fitted with shaped wooden veneer and with functional elements of need. Various shelves, niches, wardrobes, closets, and bathing cubicles take place on the walls. The fireplace also takes place among the closets. There is very little movable furniture in the rooms. The sofas, used for sitting and sleeping are platforms, made of wood and fixed on the floor. In the XIX. century Ottoman Period houses in Cyprus, floors were covered with timber, or with local marble plaques; the marble plaques providing decoration by being laid in various geometrical shapes. Walls are quite plain. Usually, veneer is not used on walls, which have niches in the thickness of the wall, and wooden shelves, stretching at the level of the top of the doors. The ornamented, wooden window frames, surrounding the windows on the walls, and ornamented lamp niches in the main- rooms, are distinctive compared to other rooms. The simplest form of the ceiling, which is more important than the floor, is the naked one. The veneered ceilings of multi-functional rooms, and the veneered ceilings of main-rooms with decorations, form the *top cover*. There are no fixed fittings in rooms, such as sofas, wardrobes, closets, cupboards, or bathing cubicles. The use of movable furniture is seen in the houses in Cyprus especially towards the end of the XIX. century.

Keywords: *Cyprus, Traditional, Turkish House, Inner space, Design*

GELENEKSEL TÜRK EVLERİNDE İÇ MEKÂN TASARIMI: KIBRIS XIX. YÜZYIL EVLERİ ÖRNEKLEMESİ

ÖZ

Geleneksel Türk Evleri'nde döşeme (*alt örtü*), duvar (*yan örtü*), tavan (*üst örtü*) ve mobilya öğelerinin düzenlemeleri, iç mekân tasarımını oluşturmaktadır. Türklerin tarihindeki çadır yaşamından itibaren biçimlenmeye başlayan iç mekânda, “*üstte gök, altta toprak*” anlayışı, döşeme ve tavanı tanımlamıştır. Döşemenin yalınlığına karşın, oldukça özenle tasarlanan işlemeli ahşap tavanlar, karakteristik teşkil etmektedir. Duvarlar ise biçimlendirilmiş ahşap kaplamalar ve fonksiyonel gereksinim elemanları ile donatılmıştır. Çeşitli raflar, nişler, dolaplar, yüklükler ve gusülhaneler, duvarlarda yer almıştır. Ocak da dolaplar arasında bulunmaktadır. Odalarda hareketli mobilya çok azdır. Oturma ve yatma amaçlı kullanılan sedirler, ahşaptan yapılmış ve döşemeye sabitlenmiş sekilerdir. Kıbrıs'taki Osmanlı Dönemi XIX. yüzyıl evlerinde döşemeler, yerel malzeme olan mermer plaklar veya ahşaplarla kaplanmış; mermer plakların çeşitli geometrik biçimlerde dizilmesi ile de döşemeye dekor verilmiştir. Duvarlar, oldukça yalındır. Genellikle duvar kalınlığı içinde nişler ve kapı üst seviyesinde uzanan ahşap raflar bulunan duvarlarda, ahşap kaplamalar görülmemektedir. Başodaların duvarlarındaki pencereleri çerçeve içine alan işlemeli ahşap pervazlar ve süslenmiş lambalık nişleri, diğer odalara göre farklılık teşkil etmektedir. Döşemeye göre daha önemli olan tavanın en yalın hali, kaplamasız olandır. Çok amaçlı odalardaki ahşap kaplamalı tavanlar ile başodalardaki işlemeli ahşap kaplamalı tavanlar, *üst örtü*'yü oluşturmaktadırlar. Odalarda sedir, dolap, yüklük, gusülhane gibi sabit donatı yoktur. Kıbrıs'taki evlerde, özellikle XIX. yüzyılın sonlarında, hareketli mobilya kullanımı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Kıbrıs, Geleneksel, Türk Evi, İç mekân, Tasarım*

INTRODUCTION

Despite the many negativities since then, and all the inadequacies in preservation, XIX. century houses of the Turkish architectural works - most of them in the capital Nicosia - built during the Ottoman Period in Cyprus (1571-1878), still preserve their importance in the historical texture they take place. Built in the character of the *Traditional Turkish Houses*, these buildings initially were of an *outer hall* plan, usually two-storied, with an inner yard, inclined roofs having wide eaves, and with oriels protruding towards the street. Towards the end of the century, this plan changed into a *central hall* (karniyarık=split opened aubergines) type, and the yards became smaller. Despite the simplicity of the façade, interior spaces were designed in accordance with the size of the building, and the importance of rooms, thus adding some characteristic to the rooms. Floorings, the niches on the walls, shelves, cornices, interior wall windows, and ceilings of the XIX. Century houses, built by using traditional materials (stone, earth, wood), make up the interior space design elements. The special arrangements of these elements take place in the plain planning organization of the houses as functional and visual acquisitions. It is aimed to document common characteristic interior space arrangements of the XIX. century houses of Cyprus, which fall into the term *Traditional Turkish House*, through research and field studies, thus shedding light on future studies and researches.

INTERIOR DESIGN ELEMENTS OF THE XIX. CENTURY HOUSES OF CYPRUS

Floors: The floors, named “*bottom cover*” in the *Traditional Turkish Houses*, have been of the interior space formation elements with the concept of “*sky above, earth below*” (Küçükerman, 1991:145), since the nomadic tent life of Turks in Central Asia. Floors, which were used multi-functionally (sitting, sleeping, working) by spreading reed mats, rugs, carpets, or felt mats, were continued to be used in houses in permanent settlements, by spreading cover materials on the compressed earth (Küçükerman, 1991: 145). Later, stone and mostly wooden materials were used to cover floors, depending on the economic position of the house-owners, and on the materials available in the geography that houses were built. Platforms were made in places to create sofas for sitting purposes. The flooring materials in the XIX. century houses in Cyprus are generally the local marble plaques, which have not completed their chemical formation yet and sometimes, wooden materials. The marble plaques, taken from quarries and cut 40x40x1cm in size are placed on compressed earth on the ground floors, and on compressed earth spread over reed mats, which are placed on wooden beams (Anonymous, 1995:34). In multi-purpose rooms, the flooring is completed with reed mats, rugs, or carpets. The floors of rooms and sofas were made by lining square-formed marble plaques using the semi-sliding method or mostly by laying one row of marble plaques parallel to the walls, creating a frame, and placing other plaques diagonally in the center to create a décor (Figure 1). The main-room floors are shaped in accordance with the form of the room. In rectangular rooms, besides the straight lines on the sides, another straight line stretching horizontally in the center created a square shape in one part of the main room. In square-shaped main rooms, besides the style of one straight line on the sides and diagonal in the center, marble plaques were laid in different geometrical shapes to form a central ornament (Figure 2).

In wood covered floors, the wooden planks are laid parallel to the long side of the room and oiled for protection.

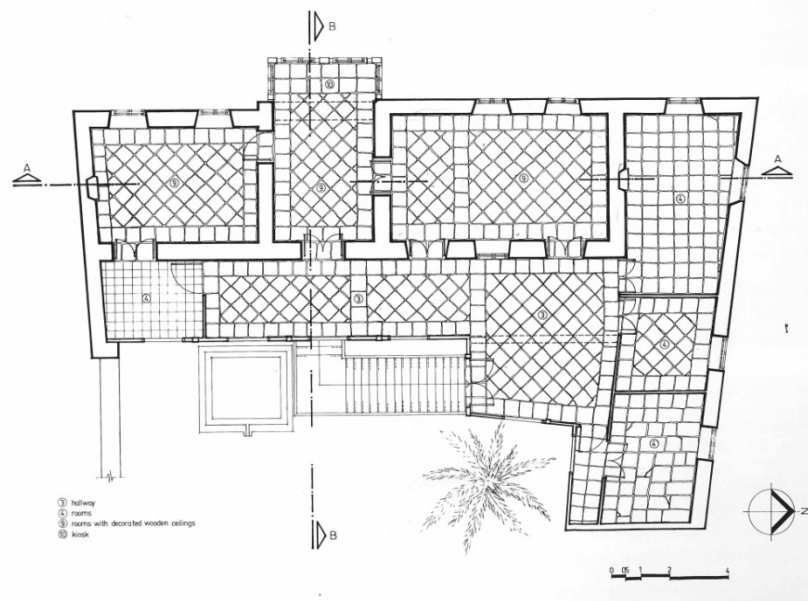


Figure 1. Floor covering by local marble plaques (Anonymous, 1995)



Figure 2. Main-room floor covering (By Author)

Walls: The walls (*side cover*) of the *Traditional Turkish Houses* are covered with wooden materials up to the top of the windows – a height reachable by hand – (2.20m.), decorated with many functional elements, and the wood ornamented with various engravings, thus creating internal space richness (Bektaş, 1996: 110). The niches, initially created simply by making use of wall thickness, were used open or with covers, and later on they were made from wood in various geometrical shapes and for different functions. Wooden cornices, extending continuously at the level of the top of the windows, and all over the interior facets of the room, were designed as shelves and used for the display of various containers or decorative objects. Closets, in which mattresses, quilts, pillows were kept, cupboards for all sorts of goods, and bathing cubicles, all made of wood, took place in the walls of multi-functional rooms (Eldem, 1987:80; Günay, 1989: 238; Kuban, 1995: 117, 118).

The fire place, placed in the middle of the tent in the nomadic life, and used for multiple functions such as heating, and cooking, was drawn to a side of the room and placed on the facet of the wall (Dağlı, 1999:46; Eldem, 1987: 66; Turkan, 2007: 74). Rooms without a fire place, a brazier was used for heating (İmamoğlu, 1992: 83). In rooms with frequent and many windows, the wide, wooden frames were joined for continuity, and placed around the windows to form a frame. Walls in main rooms were decorated more elaborately compared to other rooms. The *side cover* was enriched with lamp niches, decorated with various motifs, and with lamp/plant stand niches (Günay, 1998: 239;

Küçükerman, 1995: 135). Walls of the XIX. century houses of Cyprus are quite plain, compared to the typical wall designs of the *Traditional Turkish House*. No wooden cover is observed on the facets of walls with white gypsum plaster. In some of the rooms, there are rectangular niches, placed vertically within the wall thickness. Wooden shelves are placed in the niches, and some have covers with glass. Smaller niches can be seen in some rooms, placed just above these niches (Figure 3). Cylindrical niches of semi-circular plan are found in main rooms. These niches with arches, are made within the wall thickness and decorated with wooden ornaments, or are made completely of wood and ornamented with various figures. Besides their functions as lamp stands or plant stands, these niches add visual richness to the special design of the main rooms (Figure 4a, 4b, 4c). Generally, there are no fire places in the rooms of houses in Cyprus. It was sufficient to heat rooms with a brazier placed in the middle of the room, due to climatic factors. Wooden shelves stretching at the top level of windows, while assuming the function of displaying various objects depending on the use of the room, also make up cornices for the windows with their bottom parts. The wide wooden cornices of windows, mostly in main rooms and in projecting rooms, are with profiles and they extend horizontally in a continuous fashion, creating a frame around the windows. There are wooden grids designed and shaped like small squares in windows between rooms and in those opening from the rooms into the hall, for preventing vision and for safety reasons (Figure 5). In the rooms of houses in Cyprus, there is nothing fixed in the walls, such as wardrobes, closets and bathing cubicles. It is presumed that bathing took place in the bath section (hamam) of the houses.



Figure 3. Wall Niches in the Eaved House - Nicosia (By Author)



Figure 4a. Lamp-niche in the Eaved House (By Author)



Figure 4b. Lamp-niche in the Kadı Menteşoğlu Mansion (By Author)



Figure 4c. Lamp-niche in the Derviş Paşa Mansion - Nicosia (By Author)



Figure 5. Window-railing (By Author)

Ceilings: Ceilings, which are the *top cover* of the *Traditional Turkish Houses*, earned importance among interior space elements with their elaborately created arrangements (Kuban, 1995: 119; Küçükerman, 1991: 159, 160). In the simplest rooms, the undersides of the ceiling beams were left without any kind of cover. The widest type of ceiling is making the underside of the wooden beams covered with wooden material. The simplest covered ceilings have borders of profiled wooden staves. The wood is protected with paint or varnish. This method is seen in multi-functional rooms of the houses (Küçükerman, 1995: 130, 131). Decorated ceilings are designed to form squares laid diagonally, using thin wooden staves. The commonest type in the Classical Ottoman style is ceilings designed by making triangles and hexagons with thin wooden staves (Bektaş, 1996: 56). Intensely decorated ceilings, especially found in main-rooms, enrich and complete the interior space richness on the floor and the walls. The decoration is strengthened with a decoration element created in the middle of the ceilings and named the central ornament. Designed in various geometrical shapes, the *central ornaments* are created with woodcarvings (Günay, 1989: 257).

Ceilings in the XIX. century houses in Cyprus also carry the features of the character of *Traditional Turkish House*. The simplest look of the ceilings is the uncovered type, where the ceiling structure is visible. Wooden beams, usually cylindrical but sometimes rectangular shaped, and standing on the walls of the rooms are seen in these ceilings, with straw mats made of canes placed on them (Figure 6). In places with long spans, the spans are passed through with pointed arches made of cut stone, with rectangular shaped wooden main beams or with wooden trusses, and the cylindrical beams are carried by these main carriers. The wooden main beams and wooden trusses are supported by wooden corbels on the wall edges, shaped with C-S scrolls (curves) (Figure 7). In the undecorated wood covered ceilings, the joints of wood stretching side by side are filled with staves, and encircled with wooden borders. In the Turkish Houses in Cyprus, especially in main-rooms and projected rooms, the ceilings

are wood covered and ornamented (Anonymous, 1982: 32; Turkan, 2010: 283). Because of the importance of these rooms, the ceiling is also made special in space designs. The ceiling is decorated with works using thin profiled wooden staves to make various geometrical shapes. A *central ornament* is place in the middle, again made of wood engravings and works (Figure 8a, 8b, 8c). The ceilings are also encircled with engraved wooden sills. Ceilings of rectangular planned rooms are divided into two using wooden sills, creating one of is square shaped section. The woods in the ceilings are protected by varnish or paint.



Figure 6. Ceiling without cover
(By Author)



Figure 7. Ceiling with wooden main beams
(By Author)

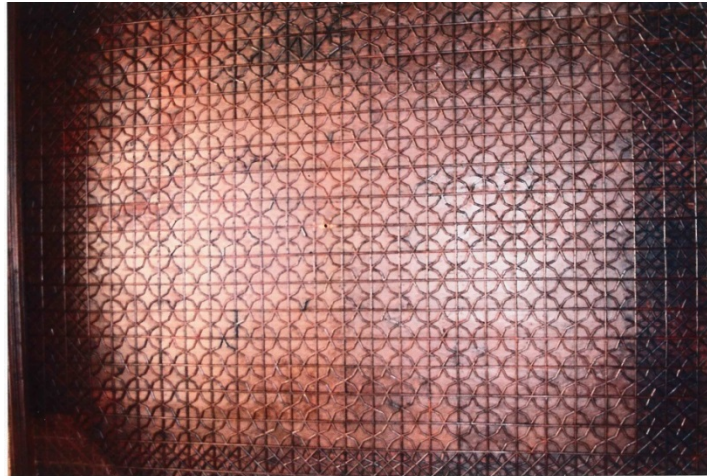


Figure 8a. Ceiling of projected room of the Ottoman Mansion - Nicosia
(By Author)

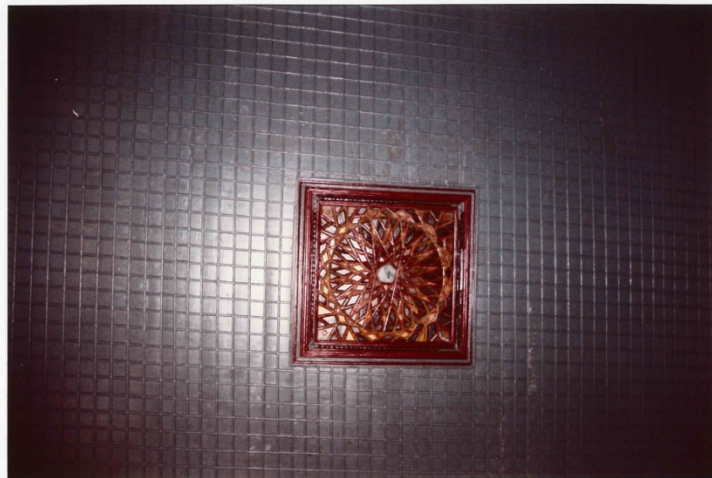


Figure 8b. Ceiling of main-room of the Kadı Menteşoğlu Mansion – Nicosia
(By Author)



Figure 8c. Ornamented ceiling of the Ottoman Mansion - Nicosia
(By Author)

Furniture: There is very little furniture in the *Traditional Turkish Houses*. The multi-functional fittings seen in the tents of nomadic life and serving for both day and night use, are seen in the houses of permanent settlement life as the few fittings in multi-functional rooms (Bektaş, 1996: 110; Günay, 1998: 245). The wooden platforms found in some of the rooms and in the hall, and fixed to the floor, make up the sofas used for sitting and sleeping (Günay, 1998: 25; Küçükerman, 1991: 149). The wardrobes, closets, shelves, and bathing cubicles in the rooms are fixed fittings, made of wood. In the XIX. century Turkish Houses of Cyprus, fixed fittings such as sofa platforms, wardrobes, closets, and bathing cubicles are not seen. Mobile furniture, such as divans, beds, chests, chairs, and tables are used especially in the second half of the XIX. century (Figure 9a, 9b). Chests of various sizes, carved out of wood and shaped, wooden divans, chairs with wooden skeleton, completed with woven straw, wooden tables, and beds made of iron or brass are valued today as authentic pieces of furniture.



Figure 9a. Furniture in the Eaved House-Nicosia
(By Author)



Figure 9b. Furniture in the Derviş Paşa Mansion-Nicosia
(By Author)

CONCLUSION

XIX. century houses, built in Cyprus during the Ottoman Period, take place mostly in Nicosia in the walled city, as examples of the *Traditional Turkish House* concept. The oldest ones being of the *outdoor hall* plan type, interior space designs of these houses have common characteristics with those of the same period found in other countries. Floors, covered with wood and local material marble plaques, make the bottom cover. The marble plaques are laid in various designs such as half sliding, straight, or diagonal, and different geometrical shapes are created to increase the décor of the floor, especially in main-rooms.

Walls are plain. In some rooms, there are vertical, rectangular niches, made by using the thickness of the wall. The cylindrical niches, covered with marble on the inside, and decorated with plaster or wooden material, found in the center of the walls in main-rooms, are used as lamp stands or flower stands. The profiled, wooden cornices, stretching along at the top level of doors and windows, add to the visual richness of the interior. Windows on the interior walls, there are wooden bars, besides glass sashes. Designed to form small square sections, these bars are for blocking the view as well as for safety. There are no fixed fittings on the walls of the XIX. century houses in Cyprus.

The simplest state of the ceilings is of uncovered ceilings where the structure is visible. The main wooden beams and trusses found in the long span ceilings, where the wooden runners are in the open, are supported with C-S curved wooden corbels.

On wood covered ceilings, the joints of woods placed side by side are covered with profiled staves, and surrounded by ornamented wooden cornices. Especially in main-rooms and in projected rooms, the wooden cover is decorated with various geometrical shapes, made by thin wooden staves. The ceilings of rectangular planned rooms are divided into two, creating one of is square shaped section and a central ornament is placed on the middle of square section, made of ornamented wood. Fixed furniture is not seen in houses. Movable furniture was used, changing places in the room, depending on various functions.

Based on research and investigations, during the XIX. century, when the characteristics of the *Traditional Turkish House* became quite explicit, the interior designs of houses built in Cyprus show a similarity in general with the interior designs of *Turkish Houses* in other geographical areas. However, the interiors of the XIX. century houses of Cyprus, mostly of medium size and modest standards were designed with a rather simple conception. The effects of different cultures throughout the history of the island on the living culture of its people are also reflected in the interior designs of the houses.

REFERENCES

- Anonymous (1982), Kıbrıs'ta Türk Eserleri, Lefkoşa: K.T.F.D. Eğitim, Gençlik, Kültür ve Spor Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Dairesi Müdürlüğü Yayını.*
- Anonymous (1995), Twelve Traditional Cyprus Houses, Nicosia: Published by UNCHR*
- Bektaş, C. (1996), Türk Evi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.*
- Dağlı, U. U. (1999), Kıbrıs Sokaklarında Mimariye Yaşama ve Çevreye Dair, Lefkoşa: Işık Kitabevi Yayınları.*
- Eldem, S. H. (1987), Türk Evi Osmanlı Dönemi III, İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı Yayını.*
- Günay, R. (1989), Geleneksel Safranbolu Evleri ve Oluşumu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.*
- Günay, R. (1998), Türk Ev Geleneği ve Safranbolu Evleri, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yay.*
- İmamoğlu, V. (1992), Geleneksel Kayseri Evleri, Ankara: Türkiye Halk Bankası Yayını.*
- Kuban, D. (1995), Türk Hayat'lı Evi, İstanbul: T.C. Ziraat Bankası Kültür Yayını.*
- Küçükerman, Ö. (1991), Kendi Mekânının Arayışı İçinde Türk Evi, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını.*
- Küçükerman, Ö. (1995), Anadolu Mirasında Türk Evleri, İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayını.*
- Turkan, Z. (2007), "Türk Evi Düünden Bugüne", Tasarım S:177. İstanbul: 72-75.*

Turkan, Z. (2010), "Kıbrıs'ta Türk Mimarisi Lefkoşa'da 19. Yüzyıl Evleri ve Tarihi Sokak Dokusu". Türk Dünyası Mimarlık ve Şehircilik Kurultayı 2010 Astana Bildiriler Kitabı III, Ankara: 279-286. Türkiye Belediyeler Birliği Yayını.

DELEUZE VE SPİNOZA KAVRAMLARI ÜZERİNDEN KARDELEN FİNCANCI, NEZAKET EKİCİ VE TUNÇ ALİ ÇAM'IN ÇALIŞMALARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

V. İtir DEMİR
Işık Üniversitesi
demiritir@gmail.com

ÖZ

Bu araştırmada, Benedictus de Spinoza ve Gilles Deleuze'ün sunduğu kavramlar üzerinden performans sanatı örnekleri incelenecektir. İki düşünürün ortaya koyduğu beden odaklı düşüncelerden yola çıkılarak, performans sanatının gündelik yaşamla ilişkisi, izleyiciyle kurduğu ilişki, izleyici ile sanatçının etkileşimi ve yapılan performansın nihayetinde hedefine ulaşıp ulaşmadığı belirlenecektir. Nezaket Ekici'nin "Imagine", Kardelen Fincancı'nın "Make Me Whole Again" ve Tunç Ali Çam'ın "Yersiz-yurtsuzlaşma, Kurşun Kalemler, Karton Kutu ve Ses" adlı performansları izleyiciyle kurduğu ilişkiler ve izleyici üzerinde yarattığı etkiler üzerinden değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Gilles Deleuze, Benedictus de Spinoza, performans sanatı, çağdaş sanat

AN OVERVIEW TO KARDELEN FİNCANCI, NEZAKET EKİCİ AND TUNC ALI CAM'S PERFORMATIVE ARTWORKS WITH THE CONCEPTS OF GILLES DELEUZE AND BARUCH SPINOZA

ABSTRACT

This study aims to analyze some examples of performance art practices with the concepts of Benedictus de Spinoza and Gilles Deleuze. The relationship between life and performance art; the relationship between audiences and artist in these performances, will be defined with the thoughts of two philosophers. Nezaket Ekici's "Imagine", Kardelen Fincancı's "Make Me Whole Again" and Tunç Ali Çam's "Deterritorialization, Pencils, Cardboard Boxes and Sound" will be analyzed with the context of effects on audiences.

Keywords: Gilles Deleuze, Benedictus de Spinoza, performance art, contemporary art

GİRİŞ

20. Yüzyıl düşünürlerinden Gilles Deleuze, felsefe ve düşünce tarihinde geliştirdiği kavramlarla önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle 1990'larda Türkiye sanatında, O'nun kavramlarından ve yapıtlarından yola çıkarak hazırlanan sergiler ve etkinlikler olduğu gibi, birçok sanatçı da çalışmalarında Deleuze'e referans vermiştir. Deleuze birçok düşünürü ve 20. Yy felsefesini etkilediği gibi, felsefesini oluştururken O'nun etkilendiği düşünürler de olmuştur. Bunlardan biri 17. Yy filozoflarından Benedictus de Spinoza'dır.

BENEDICTUS DE SPINOZA

Gündelik yaşam pratiklerinden çıkışla bir beden sorgulaması yapan ve bedene yönelik önermeler getiren Spinoza (1632-1677, Hollanda), her türlü düşünmenin ve tinsel olgunun aynı zamanda bedensel olduğunu derinden kavramıştır. Bedeni, filozoflara "ne düşündüklerini ve nasıl düşündüklerini" anlamak için bir model olarak önermektedir. Spinoza beden sorusunu hep "güç" ve "kudret" terimleri içinde düşünmeye eğilimlidir –bir beden neler yapmaya muktedirdir? Bir bedeni anlamak demek, onun başka bedenlerle içine gireceği temasları ve karşılaşmaları kavrayabilmek demektir. Spinoza'ya göre "duyguları" belirleyecek olan fikirlerle sokakta, kitaplarda, filmlerde, otobüs duraklarında beklerken, reklam tabelalarını seyrederken karşılaşırız – bu karşılaşmalar "bedensel" karşılaşmalardır. (Baker, <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=8,80,0,0,1,0>,

15.01.2014 erişildi) Spinoza'ya göre; duygulanış, mefhum ve öz olmak üzere üç idea türü vardır. Duygulanış, bir cismin başka bir cismin eylemine maruz kaldığındaki durumdur. Örneğin, güneş ışıklarının üzerimizde hissedilmesi bedenim duygulanışıdır. Bu en aşağı bilme seviyesidir. Çünkü duygulanış ideaları, şeyleri yalnızca etkileriyle tanır. Güneşin üzerimde uyandırdığı duygulanışı, üzerimdeki izini hissediyorum. Bu güneşin bedenim üzerindeki etkisidir. Ama nedenlere yani bedenimin ne olduğuna, güneş cisminin ne olduğuna ve bu iki cisim arasındaki bağı ilişkin hiçbir şey bilmem (<http://gocebeatolyeler.org/index.php/dokumanfelsefe/98-ufuk-tuna>, 15.01.2014 erişildi) Spinoza temsil edici olmaması kaydıyla her düşünme tarzına “duygu” adını verir. İdea, bir şey temsil eden ya da temsil edici bir düşünme tarzıdır.

Spinoza var olmak kavramını, var olma kuvvetine ya da eyleme kudretine eşitler. Tabiatın içinde, sokaklarda, insanlar arasında dolaştığımızda Spinoza bize sürekli bir duygulanım değişikliği içinde olacağımızı söyler. Ama fikir ve duygu, doğaları bakımından farklı iki şeydir. Duygu (affectus) ideaların-fikirlerin akıl yolu ile karşılaştırılmasına indirgenemez. Duygu bir yetkinlik derecesinden bir başkasına fikirlerle belirlenmiş yaşanmış bir geçişle oluşturulur, ancak duygunun kendisi asla bir fikir değildir. Sonuç olarak bizde bir tarafta dış şeyleri temsil eden fikirler varken, öte tarafta bu fikirlerin belirlediği ruhsal haller yani duygular vardır. Burada mesele duyguları ve hisleri nedenleri bakımından kavramaktır. Spinoza öncelikle duyguların doğrudan ve ilk nedenlerini araştırmaya girişir; bir duygu hem zihnin hem de bedenim aktifliği ya da pasifliğidir (Dibek, <https://www.academia.edu/1479308/SPINOZA>, 10.01.2014 erişildi).

Bizde üç tür fikir bulunmaktadır –birincisi “etkilenme fikirleridir”, ikincileri “mefhumlardır”, üçüncüler ise “özlerin fikirleridir”. Birinciler bizde hep vardır, ikincilere kısmen ve bazı hallerde sahip oluruz, üçüncüler ise, doğru dürüst “felsefe yapmadıkça” çok zordurlar. Spinoza'nın “affectio”su... Bu, kısaca söylemek gerekirse, “bedenin belli bir şeyden etkilenmesi” demektir. Bedenim çeşitli şeyler tarafından çeşitli yollardan etkilenip durur; ama ne yazık ki hiçbir şey elimde değildir (<http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=8,80,0,0,1,0>, 15.01.2014 erişildi).

Spinoza eyleme kudretimizi azaltan her tutkuya keder, üzüntü, artışını sağlayan her tutkuya da sevinç adını verir. İnsan bedeninin gücünü arttıran ya da eksilten daha pek çok sayıda duygulanışın varlığını kabul eden Spinoza örneğin, öfkenin bizi tahrik ettiğini kederin bizi engellediğini ifade eder (Dibek, <https://www.academia.edu/1479308/SPINOZA>, 10.01.2014 erişildi). Spinoza felsefesinde zihnin bedene bir üstünlüğü yoktur. Çeşitli etmenler tarafından oluşturulan bedene zihnin kaynağında önemli bir rol atfedilir. Bedenlerin karşılaştığında bu bedenlere ilişkin bağıntılar birbirlerini zayıflatıp çözüyorsa kötü, birbirini besliyorsa iyi karşılaşmadır. Amaç iyi karşılaşmalar örgütlemektir. Bedeni ideanın temeli olarak ele alır (<http://gocebeatolyeler.org/index.php/dokumanfelsefe/98-ufuk-tuna>, 15.01.2014 erişildi).

Spinoza, dış cisimleri sadece bedenimiz üzerinde bıraktıkları duygulanışlar aracılığıyla bilebileceğimizi belirtir. İnsanlar arasında dolaştığımızda Spinoza bize sürekli bir duygulanım değişikliği içinde olacağımızı söyler. Affectio, eyleme kudretinin varyasyonu, bir cismin, başka bir cismin eylemine maruz kaldığındaki durumdur. Bir cismin, başka bir cisim üzerinde ürettiği eylem veya etki. Spinoza'ya göre eylem her zaman temas gerektirir. Bu durumda duygulanış cisimlerin karışımı olur. Bir cisim diğeri üzerinde eylemde bulunur. Duygulanış, etki eden cismin doğasından ziyade etki alan cismin doğasına işaret eder. Duygulanış, bir şeyin imgesinin cisim üzerindeki etkisidir. Etki eden, etki alan beden. Eyleyen, maruz kalan beden. Sahip olduğu idealara bağlı olarak herkeste eyleme kudretinin veya var olma kuvvetinin artması-azalması şeklinde sürekli bir varyasyon vardır (<http://gocebeatolyeler.org/index.php/dokumanfelsefe/98-ufuk-tuna>, 15.01.2014 erişildi). Eyleme kudretinin artması, örneğin sevinçle duygulanmak, eyleme kudretinin azalması, örneğin üzüntüyle duygulanmaktır. Eyleme kudretinin azalışını içeren her tutku üzüntü, eyleme kudretinin artışını içeren her tutku sevinçtir. Spinozacı yaklaşımla, duygulanışın, yani şeyin imgesi ve imgenin üzerindeki etkisi bir geçişi veya bir intikali kuşatır. Bu, zihnin yaptığı bir karşılaştırma değildir; duygulanış tarafından, duygulanışın bütünü tarafından kuşatılan bir geçiştir. Her anlık duygulanış bir geçiş kuşatır. Önceki andan mevcut ana geçiş doğası gereği önceki andan da, mevcut andan da farklıdır. Geçişin kendine özgü bir tarafı vardır; bu da süre adı verilen, Spinoza'nın süre dediği şeydir.

Süre yaşanmış geçiş, yaşanmış intikal demektir. Her duygulanış bir duygu gerektirir, daha doğrusu bir duyguyu kuşatır; ama kuşatan ile kuşatılan hiçbir şekilde aynı doğaya sahip değildir. Duygu nedir peki? Geçiştir. Duygulanış ise karanlık hal ile aydınlık haldir. Kesitler olarak artarda iki duygulanıştır. Geçiş, birinden ötekine yaşanan geçiştir. Fiziksel geçiş değil biyolojik geçiş vardır, geçiş yapan vücuttur. Bu ne anlama gelir? Geçiş zorunlu olarak kudretin ya artması ya da azalmasıdır (Deleuze, 2008, s:63). Spinoza'nın tüm yazdıkları sanki bir çeşit hayat tecrübesine dayanıyor gibidir. O her şeyi oluşa bağlı olarak düşünür, kendi duygulanışlarının şuuruna sahiptir. Bir bedeni olduğunu ve beden hayatının hangi şartlarda aktığını gözlemleriyle destekleyerek ortaya koyar. Spinoza her türlü düşünmenin, duygulanmanın, arzuyu hissetmenin bedensel olduğunu düşünür. Bedensel varoluş bir müktedirlik halidir, arzular ve duygulanımlar üretebilme yeteneğidir (Dibek, <https://www.academia.edu/1479308/SPINOZA>, 10.01.2014 erişildi).

GILLES DELEUZE

Gilles Deleuze (1925-1995, Fransa), Spinoza'nın vücudu model olarak almasını ön plana çıkararak vücutlar arasındaki bütün karışımların (etkileyen vücut ile etkilenen vücut) duygulanışlar (affectio) diye tanımlamalarından yola çıkıyor gibidir. Biz sıradan insanlar olarak tesadüflerin keyfince ve başka cisimlerin üzerimizde bıraktıkları etkilerle var oluruz. Bu açıktır ki birinci tür bilgi de bir varoluştur. Daha bu noktada bizi destekleyen fikir ya da etki ve bozan ve yıkan fikir ya da etki, yani sevinç ve keder kutbu söz konusudur. Yani bu iki duygulanış fikri kutbuna tekabül eden iki temel duygu söz konusudur. Deleuze bunu şöyle vurgulamıştır: “kendi etkilenme (duygulanış) gücünü aşan hiçbir şey kimseye iyi gelmez. Bir etkilenme gücü gerçek anlamda bir yeğinlik ya da yeğinlik eşliğidir. Spinoza'nın istediği birinin özünü yeğin bir tarzda, yeğinliğine bir nicelik olarak tanımlamaktadır (Baker, <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,218,0,0,1,0>, 13.01.2014 erişildi). Gilles Deleuze'ün şizo-analiz ve arzu politikalarında Deleuze'ün beden kavramı “fantazmalar” üzerinden hayat bulur: Fantazmalar “bedenlerin delinemez ve cisimsiz yüzeylerini oluştururlar”. Deleuze ve Guattari'nin Kapitalizm ve Şizofreni’inde beden bir arzu makinasıdır. Özü itibarıyla devrimci olan bu arzu, kapitalizm ve şizofreni ile içselleştirilen “kapitalist bastırmanın bir ürünü olan bireyin” yansımasıdır. Şizo-analiz de arzunun toplumda yer yurt edişini anlamaya çalışır, bu bağlamda Deleuze'ün Antonin Artaud’dan esinlendiği “organsız beden” de, kapitalizmin içindeki hiyerarşiye ve kodlamaya karşı çıkan “eklemlenmemiş, parçalanmış ve yersiz yurtsuzlaşmış yeniden inşa edilmeye muktedir bir bedendir (Kunt, <http://www.kulturmafyasi.com/2012/02/25/bedenin-soykutugu-uzerine-karalamalar/>, 10.01.2014 erişildi).

Deleuze ve Guattari Bin Yayla’da Spinoza’ya referansla “Bir Spinozist’in Hatıraları I” ve “II” başlıklı iki bölümü birbiri ardına sunarlar. Eğer hayvan-oluş, Deleuze ve Guattari’nin “oluş” teorisinde ilk basamaksa, bunun nedeni, hayvan-oluşun “mutlak” bir tutarlık düzlemi teorize etme gücünde ve insan için statik bir “varolma” halinden, “oluş” haline uygun bir geçiş için uygun zemini sağlamasında bulunmalıdır. Hayvan-oluş, yoğun Spinoza referansları ışığı altında, bedenin organsız bedeniyle buluşarak, organizasyonunun bozulduğu bir alana ulaşma halidir. Organsız beden, bedenin organizasyonuna ilişkin sınırların, organlar ile işlevlerinin toptan reddidir. Dahası oluş ya da hayvan-oluş gerçektir. Böyle bir oluşun gerçekliği, hayvana dönüşen kişinin hayvanı taklit etmesinden değil, gerçeğe dönüşen şeyin “oluş”un ta kendisi olmasından ileri gelir. Eğer oluş, formlar öznel ve organizasyonlar barındırmayan tutarlık düzleminin ilkesiyse, oluşun bir öznesi olamaz ya da “kendinden başka hiçbir şey üretmez”. Deleuze ve Guattari’nin iddia ettiği gibi, oluş kesinlikle taklit etme, ya da bir şeyle özdeşleşme değildir; bir gerileme-ilerleme de değildir; bir eşitleme ya da eşitleme ilişkisi kurmak da değildir; ne bir üretim, bir soy üretimi ya da soy üzerinden üretimdir (Aracagök, http://www.sanatvearzu.net/pdf/Zafer_Aracagok_CinselOlus_Sanat&Arzu_Haziran2010.pdf 12.01.2014 erişildi).

Oluş asla bir taklit değildir, gerçekte adil de olsa, ne bir modele, ne de tıpkısı gibi yapılmaya benzer. Ona doğru gelen, ya da bir şeyin gelmesi gerekli olan, ondan yola çıkılan bir terim yoktur. Ne de birbirleriyle değiş tokuş yapan iki terim vardır. “Oluştüğün ne?” sorusu özellikle aptalcadır. Çünkü biri oluşmaktaysa oluştuğu şey de en azından kendisi kadar değişmektedir. Oluşlar ne taklit görüntüleri, ne de benzeşmelerdir, ama ikili kapmalar (ikisi de bu oluşun imkânını taşıyor, ikisi de birbirine muhtaç), paralel olmayan evrimler, iki saltanat arası düğünlerdir. Düğünler bir çiftin tersidir.

İkili işleyişler yoktur: soru-cevap, erkek-dişi, insan-hayvan, vs. İnsanın kedi veya köpek olmasını içermeyen hayvan-oluşları vardır; çünkü hayvan ve insan sadece ortak, ama simetrik olmayan bir yersizyurtsuzlaşma yolunda karşılaşabilmektedirler (Deleuze ve Parnet, 1990: 16-17). Bu anlamda hayvan-oluş, hayvanlardaki çoğulsallığın kavranması, doğaya serisel ve yapısal yaklaşımların türler arasındaki farklılıkları aynılığa indirgeyerek onları bir birey olarak örgütlediği durumun karşısında hayvanların oluşturdukları sürülerin farkına varılması demektir. Bu çoğulsallığın ya da sürülerin rizomik örgütlenmesi, çoğul-oluş ya da hayvan-oluş süreçlerinin kendiyile-özdeş ya da mimetik olmasına izin vermez, aksine, kapalı özne ve formları çevreleyen sınırların çoğulluğa açıldığı bir “dışarıya yönelme” durumu üretir. Deleuze ve Guattari, moleküler ve molar arasındaki ayrımı, önceden varolan bir temel modelinde bir takliti kabul veya reddetmek üzerine kurarlar. Hayvan-oluş, çocuk-oluş ve kadın-oluş moleküler oluşlardır, çünkü bunlar böylesi bir modele dayanmazlar. Bu yüzden eğer kadın, organları ve bu organlara atanmış işlevleri olan belirli bir özne formu olarak molar bir birim ise, kadın-oluş molekülerdir, çünkü gerektirdiği şey taklit değildir. “Kadın-oluş, bir mikrofemenin hareket ve durgunluk ilişkilerine ya da yakınlık sahasına giren, diğer bir deyişle içimizde moleküler kadını üreten, moleküler kadını yaratan parçacıklar yaymaktır.” Fakat bu arada, tam bu iki alıntının arasında, şöyle derler: “Bu arada, birtakım eşcinsel erkekler arasında taklidin ya da taklit anlarının önemini göz ardı ediyor değiliz, ya da bazı travestilerin gerçek bir dönüşüme yönelik olağanüstü girişimlerini...”

(Aracagök, http://www.sanatvearzu.net/pdf/Zafer_Aracagok_CinselOlus_Sanat&Arzu_Haziran_2010.pdf 12.01.2014 erişildi).”

Çoğunluksal oluş yoktur, çoğunluk hiçbir zaman oluş değildir. Yalnızca azınlıksal oluş vardır. Kadınlar, sayıları ne kadar olursa olsun, durum ya da alt-beraberlik olarak tanımlanabilecek bir azınlıktır; ama ancak sahipleri olmadıkları, kendilerinin de içine girmesi gerektiği bir oluşu, tüm insanı –kadın olmayanlar da dâhil- ilgilendiren bir kadın-oluşu olanaklı kılarak yaratmaktadırlar. Çoğunluk analitik olarak ayarda kapsandığı ölçüde, hep Hiç Kimse’dir. Buna karşın azınlık, herkesin oluşudur, herkesin, modelden saptığı ölçüde, gizli (potentiel) oluşu çoğunluksal bir “oluş” vardır, ama bu Hiç Kimse’nin analitik olgusudur, herkesin azınlık-oluş’una karşıt olandır. Azınlık ve çoğunluk, yalnızca nicel bir biçimde karşı karşıya gelmezler. Çoğunluk, ideal bir “değişmez” içerir, ayarlama örneği gibi bir şey, diğerini ona göre biçtiği. Değişmez ya da ayarın, insan-beyaz-batılı-erkek-yetişkin-aklı başında-heteroseksüel-kentli-standart bir dil konuşan olduğunu varsayalım. Besbellidir ki “erkek” çoğunlukta; sivrisineklerden, çocuklardan, kadınlardan, zencilerden, köylülerden, eşcinsellerden... vb. daha az sayıda olsa bile. Çünkü iki kez görünmektedir, bir kez değişmezde, bir kez de değişmezden çıkarıldığı değişikende (Deleuze, 1996:69). Deleuze ve Guattari’nin söylediği gibi beden bizden “karşıtlık ilişkilerinden oluşan organizmalar üretmek” amacıyla çalınmışsa, bu, örgütlenme düzleminin tutarlık düzlemine baskın gelmesinin bir sonucudur. “Kadın” olarak bildiğimiz ve adlandırdığımız form, erkeğin, kız çocuğun “oluş”unu ondan çalmasıyla kurulur ve kız, kendinden bir şeyler çalınarak, erkek düzeninin ilkeleriyle çalışan örgütlenme düzleminde modellenen bir cinsiyettir. Bu çerçevede kadın-oluş, örgütlenme düzleminde, bir modele dayanmayan tutarlık düzlemine doğru bir yersiz-yurtsuzlaşma anlamına gelir. Diğer bir deyişle, eğer tutarlık düzlemi organsız bedense, örgütlenme düzlemi, kız çocuğundan çaldığı “oluş” ile kendini bir erkek olarak kuran eril, organize etme ilkesidir. Ve bu hırsız kimliği, Deleuze ve Guattari tarafından erkek olarak saptandığı için, erkek için “erkek-oluş” diye bir şey yoktur. Filozoflar bu görüşlerini şöyle bir iddia ile desteklerler: “‘erkek’ evrende bir Standard oluşturmuş ve bu da kaçınılmaz (analitik) bir erkek çoğunluğuna yol açmıştır”. Deleuze ve Guattari’ye göre, erkek, kız çocuktan “oluş”unu çalmakta ve böylece, kız, “oluş”u ilk çalınan olmaktadır. Bu iddiadan yapacağımız en önemli çıkarsamalardan biri şudur: böylesi bir çalma anında, Deleuze ve Guattari’nin erkeği, erkek olarak, zaten-hep tamamlanmış olduğu ve aynı zamanda örgütlenme düzlemini eril bir ilkeye göre oluşturduğu için, kızın oluşunu ondan çalar. Denilebilir ki Deleuze ve Guattari’de kadın-oluş henüz kadın-oluş sürecine girmeden önce zaten-hep belirlenmiş, felsefenin söylemini hep belirleyen eril-aşkınsal ilke tarafından çalınmıştır. Yani, erkeğin kadın üzerinde analitik anlamda edindiği üstünlük, konu cinsel farklılığa geldiğinde o kadar da kolay bir belirleyim sahip olamaz, çünkü analitik olan, çoğu kez olduğu gibi, bizi ne kolaylıkla benimsenebilen ne de benimsenemeyen cinsel farklılık konusunda da körleştirmiştir (http://www.sanatvearzu.net/pdf/Zafer_Aracagok_CinselOlus_Sanat&Arzu_Haziran_2010.pdf, 12.01.2014 erişildi)

Deleuze ve Guattari'nin tüm kavramları kökten kopartıcı ve yersizyurtsuzlaştırıcıdır. Bu yersizyurtsuzlaşma kavramı, diğer başka kavramlarla birlikte ele alınabilecek bir kavram: “yersizyurtsuzlaşma” aynı zamanda hem siyasi, hem sanata değin, hatta edebi. Yersizyurtsuzlaşma çizgisi aslında bir oluş çizgisi. İleriye doğru atılan bir seyahat ve o seyahatin de hareketi aynı zamanda çizginin oluşturduğu bir hareket; aynı zamanda da çizginin bizim içimizde olduğu bir hareket. Çizgiler Deleuze ve Guattari için bireysel çizgiler değildir. Coğrafi olduğu kadar tarihsel ve arkeolojik çizgileri de beraberinde taşıyor. Okullarda tarihe dair öğrendiklerimizi yaşamadığımız halde belleğimizin içinde taşıyoruz, çizgimizin içinde taşıyoruz ve onlar bizim reaksiyon çizgilerimiz; bizi yeniden o kaçış çizgimizin içinde yerimize yurdumuza tekrar döndüren çizgiler. Spinoza'dan yola çıkarak Deleuze'ün sorduğu bir soru vardır. Bir beden ne yapabilir? Ne kadar güce, ne kadar hızlilik ve yavaşlık ilişkilerine maruz kalabilir? Ve o bakımdan Şizoanaliz diyebileceğimiz analiz yönteminin; hep iki kutuplu bir analiz olması söz konusu. Bu Deleuze ve Guattari'nin analiz yöntemidir. Hep iki kutup var. Bir kutup bütüncü kutup, moler diyorlar buna; diğer kutup ise moleküler kutup, en küçük parçacıkların olduğu kutup. Ve bunlar devamlı birlikte işliyorlar. Her an yersizyurtsuzlaşma çizgisine gelen biri, o çizginin kırılıp tekrar yerine yurduna dönmesi tehlikesiyle karşı karşıya kalır ve onun için de yersizyurtsuzlaşma kavramını Deleuze, aşağı yukarı iki türlü ele alır. Birincisi olumlama şeklinde diğeri olumsuzlama şeklinde. Olumsuzlama şikkında yine burada bir iki-kutupluluk söz konusu, yersizyurtsuzlaşan kaçış çizgisi her an kırılıp geriye doğru anaya, babaya, eve, toprağa, milliyete, cemaate, kimliğe, kökene, tarihe her an dönme tehlikesini içinde taşır. Fakat bir de olumlama adını verdiği, yani; affirmative bir yersizyurtsuzlaşma çizgisi var ki, o zaten başından beri fragmental ve fraktal, kopan, parçalara ayrılmış olan bir çizgi ve o parçalara ayrılmış moleküler çizgi, oluşu daha fazla içinde saklayarak, geriye dönme tehlikelerini içinde taşımaz. Mümkün olduğu kadar, o kırık çizgiler bizi daha fazla ileriye doğru taşıma yeğnilğine sahiptir diyebiliriz belki. Yersizyurtsuzlaşma kavramı bir göç olgusu, bir yerden bir yere göç olgusunu veriyor; fakat göçler bir topraktan başka bir toprağa yerleşmek üzere var oluyorlar. Bu uzayan bir çizgi, oradaki insanları, göçebeleri göçmen konumuna sokup bir ülkeden başka bir toprağa bir topraktan başka bir toprağa taşıyıp; orada varlıklarını sürdürmeyi içeriyor. Fakat aslında yersizyurtsuzlaşma göçmenlerden çok göçebeleri ilgilendiren bir kavram. Tarihçi Toynbee'ye göre göçebeler en az kıvıldayanlardır. Bütün hayatları boyunca kışlak ve yayla arasında gidip gelirler. Dolayısıyla bir toprağı yersizyurtsuzlaştırırlar. Bir ülkeyi bırakıp başka bir ülkeye yerleşme durumu söz konusu değildir. Çevrimsel bir zamanda mevsimlere göre yer değiştirirler. Bu yer değiştirme de aslında sabit bir yer değiştirmedir (Akay, 1996:19-21). Göçebeler hep ortadadırlar. İstep ortasından yükselir, büyük ormanlara ve büyük imparatorluklara girer. İstep, ot ve göçebeler, hepsi aynı şeylerdir. Göçebelerin ne geçmişi ne geleceğı vardır, ama sadece oluşları vardır; kadın-oluş; onların harika hayvansal sanatları. Göçebelerin tarihi yoktur. Onların yalnız coğrafyaları vardır (Deleuze ve Parnet; 1990:51).

Diğer yandan “yersizyurtsuzlaşma” ile “oluş” kavramına dönersek aslında, bu oluş kavramı, her türlü töze ait özneye ait olan sabit yerleşik kavramların içini yarma; içinden, ortasından bir yerden bir köksap oluşturmayı içeren bir eylem. Köksap da Deleuze ve Guattari için belli bir kavram, çünkü bütün bir Batı metafiziğinin ve dilbiliminin, ağaçvari işleyişlerine, ikili dallanan budaklanan işleyişlerine karşı, herhangi bir yerden sıçrayan, herhangi bir yerden çıkan ayırık otları gibi, kendi köksüzlüğü içinde köklenen filizlenen bitkileri içermesi, ağaçvari olanın yersizyurtsuzlaşmasını oluşturması bakımından önem kazanan bir kavram. Fakat aslında “oluş”, belki de, burada en önemli kavramlardan bir tanesi oluş ise, ben-öteki arasındaki ikili ilişkiyi yok eden bir kavram. Yani ikisini içinden yarıp ikisinin içinden geçen, kateden bir kavram; çünkü oluş bütünlüğü kurmayan, bütünlük imkânını vermeyen bir kavram. Dolayısıyla her oluş, aslında, olduğu ile bir komşuluk ilişkisini ortaya koyan ama o komşuluk ilişkisini ortaya koyarken olduğunu da dönüştüren bir eylemi ifade ediyor. Bir kadın-oluş kavramından bahsederse ki bu kadın gibi olmayı, kadın taklidi yapmayı, *mimesis* olayını içermeyen bir eylem. İkili eylem halinde oluşan hem olanı hem de oluşanı dönüştüren, değiştiren ve ikisinin de ortasında geçen bir kavram olur. Ve her oluş, o bakımdan, bir belirsizliği, bir süreci belirliyor. Tıpkı yersizyurtsuzlaşmanın bir süreci belirlemiş olması gibi. Tabii; yersizyurtsuzlaşmayı Deleuze ve Guattari tarafından Kapitalizm ve Şizofreni'de vermiş oldukları örnekler bakımından ele alırsak, bir tarihi oluş çiziyorlar. Her bir toplumsal formasyon, tarihi oluşum ilkel, feodal, kapitalist vs. hem insanlar arasındaki üretim ilişkilerini hem de üretim biçimini yersizyurtsuzlaştırarak başka bir

yere doğru taşıyorlar ve bu eylemde başarılı olan onlara göre; kapitalist sistem. Tarihi oluşumlardan ayrı, yersizyurtsuzlaşmayı bir de belki edebiyat alanında yahut sanat alanında düşünebiliriz. Bu da yine; Deleuze'un vermiş olduğu örneklerden yola çıkarsak, yersizyurtsuzlaşma yahut kaçış çizgilerini oluşturan edebiyatçıların, sanatçıların çoğunun, dili sorunsallaştıran, verili olan dili onun yarılp, parçalanıp, sentakslarının, sözdizimlerinin bozulup yeni baştan yaratıldığı eylemlerde ortaya çıkaran yazarlar olduğunu görürüz (Akay, 1996:21).

Beden nasıl tanımlanır? Bu soruyu Spinoza için soran Deleuze, cevabını bize hızlı bir biçimde vermekte: Hareket ve dinlenme ilişkisi ve partiküllerin hızları ve yavaşlıklarıyla tanımlanır. "Küresel biçim, özel biçim, organik işlevlerin hepsi hız ve yavaşlığa bağlıdır". Bu tanımın içine ikinci bir önerme daha eklenmekte; o da etkilenim ve etkileme kapasitesidir. Deleuze'un (ve Guattari'nin) şizodinamiğini oluşturan beden, arzulanana-makineler, organsız bedenler modern hayatta cisimleşmenin karmaşık yapısına, bedenin yüzeyinde oluşan fantezilerin ve makinesel oluşumların izdüşümünü oluştururlar. Beden burada hiç olmadığı kadar toplumsaldır. Etkiler ve etkilenir. Deleuze bizi, yersizyurtsuzlaşmış, sabit olmayan tanımıyla, sürekli hareket halinde olan, kaybolan, çoğalan özne anlayışıyla karşı karşıya bırakır (Işık, 1996: 47-49). Deleuze bir beden kavramı oluşturmak konusunda diğer Fransız post-yapısalcı teorisyenlerden daha ileri gitmiştir. Deleuze'un arzulanana makinalarının biyolojik şekiller üzerinde şekillenmiş olmasına rağmen, beden görüşü Nietzsche'ninkinin tersine, hiç de biyolojik değildir. Deleuze, Artaud'nun izinde, 'organsız bir beden'den söz eder. Deleuze'un organsız bedenden kastı, bedenlerimizi biyolojik örgütü yönünden tecrübe edemediğimiz veya daha da kesin olarak, bedenlerimizi o şekilde algılamamız gerektiğidir. Deleuze'un bedeni, yüzeyi her biri aracılığıyla bir yoğunluklar örüntüsü ile işaretlenmiş dört şekilde yapılanmış olan, bir tür boş küre olarak algılanmaktadır. İlk olarak, arzulanana makinalarının kendi kısmi nesnelere (anüs, göğüs, penis) karşılığı olan bedenlerin yüzeylerine figürler kayıtlıdır. İkinci olarak figürler beden üzerine dış dünyadan kaydedilmiştir. Bu nokta, şizodinamiklerin üçüncü unsuru olan 'özne'nin işin içine girdiği noktadır. Oidipus üçgeni aracılığıyla oluşturulmuş birleşmiş öznenin karşısında, Deleuze ve Guattari psikik enerjinin yatırıldığı belli sayıda gerçek ve tarihi öznelerle seri olarak özdeşleşen bir 'merkezsizleşmiş ego' öne sürer. Bedenleri çevreleyen üçüncü yoğunluk bölgesi 'fantazma'dır. Dördüncü ise duyu organlarının kendileridir. Deleuze bu bağlamda histerik kişinin kendi bedenini algıladığı şekilde sanatla karşılaşmamız gerektiğini önerir. Bu da, örneğin müzik dinlediğimiz zaman, kulağın şekil değiştirerek yalnızca duymakla kalmayıp aynı zamanda gören ve hisseden çok işlevli bir organ halini alması gerektiği anlamındadır. (Lash, 1996:147-148) Deleuze ve Guattari için, Anti-Oidipus: Capitalism and Schizophrenia (Kapitalizm ve Şizofreni) adlı kitaplarının başında söyledikleri şekliyle, insan bedeninin her organı bir makinedir; yeme-makinesi, anal-makine, konuşma-makinesi, nefes alma-makinesi; "her organ-makine için bir enerji-makinesi: her zaman akımlar ve kesintiler". Bunlar metafor değildir: gerçektir. Burada artık ne insan, ne de doğa kalmıştır; yalnızca birini diğerinin içinde üreten ve makineleri birbirlerine bağlayan süreçten söz edebiliriz; geride Deleuze ve Guattari'ye göre, içerisi ve dışı, kendi ve kendi-olmayan kalmaz. İnsan-doğa, endüstri-doğa, toplum-doğa ilişkisi içinde kurulan ve onların ayırımından sorumlu oldukları, üretim, dağıtım ve tüketim gibi, görece bağımsız alanlar da ortadan kalkarlar. "Her şey üretimdir; üretimin üretimi, dağıtımın üretimi, tüketimin üretimi; aynı ve tek bir sürecin üretimidirler (Işık, 1996:48)."

Gövde kamusalda özelin keşişmesidir. Gövdeye ve edimselliğe dönük her yaklaşım öncelikle sistemi eleştirmeyi öngörür ve içerir. Bu nedenle gövde sanatı, öyle görünmediği ve daha ezoterik açılımlarında bile siyasaldır ve muhaliftir. Bu yaklaşım bütün bir modernite metafiziğini alt üst eden bir anlayışa yaslanır (Kahraman, 2005: 184). Çağdaş sanat genellikle belirli bir zaman dilimi içerisinde görülebilmesiyle, kullanılabilir olmama özelliğine sahiptir. Performans, bu konuda en klasik örnektir: Performans olup bittikten sonra, yapının kendisiyle bütünleşmeyen belgeleme çalışması dışında bir şey kalmaz geride. Bu tür uygulamalarda, bakan-kışıyle bir sözleşme öngörülür, altmışlı yıllardan beri hükümleri değişmeye başlamış olan bir 'uzlaşma': Sanat yapıtı, artık evrensel bir kitleye açık, 'anıtsal' bir zamansallık çerçevesinde tüketilmeye elverişli değildir, sanatçı tarafından çağırılmış olan bir seyirci kitlesi için bir olay-zamanı içinde olup biter. Yapıt kendi zamansallığını yöneterek karşılaşmalara zemin hazırlar. Performans olup bittikten sonra, yapıtın kendisiyle bütünleşmeyen belgeleme çalışması dışında geride bir şey kalmamaktadır (Bourriaud, 2005: 47-48).

Deleuze ve Guattari, sanat yapıtını ‘bir etkiler ve algılar bloku’ olarak tanımlarken, başka bir şey söylememişlerdir: Sanat, özgün deneyimlerle bağılı öznellik anlarını bir arada tutar. Guattari’ye göre sanat, düşüncenin bir kategorisi olmaktan çok canlı bir malzemedir ve bu ayrım bizzat felsefi projenin doğasını bağlar: Türlerin ve kategorilerin ötesinde, bir yapıtın gerçekten dönüştürücü bir önerme üretimine katkı sağlayıp sağlamadığıdır (Bourriaud, 2005: 132).

NEZAKET EKİCİ, KARDELEN FİNCANCI VE TUNÇ ALİ ÇAM ÖRNEKLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

İlk örneklerine ve öncüllerine 20. Yüzyılın başlarında rastladığımız performans sanatı, günümüze kadar farklı formlarda karşımıza çıkmıştır. Performans sanatlarından yani sahne ve gösteri sanatlarından farklı olarak, hayata dokunmaya, izlek olmamaya ve hatta zaman zaman izlemeye gelenleri katılımcıya dönüştürür. 20. Yüzyıl’ın toplumsal ve sosyal hareketlerinde, sanatçıların bedenlerini bir eylem aracına dönüştürmesiyle, gündelik hayata dokunmasıyla da hayatın içinde bizzat yer alarak, hayatın kendisini deneyimlemeyi de hedeflemektedir. Özellikle 1960’lı ve 1970’li yıllarda dünya genelinde yaşanan toplumsal dönüşüm taleplerinin de etkisiyle, kimi sanatçıların aktivist yönü de öne çıkmıştır. Feminist ideoloji de bu dönemde toplumla buluşmuş, kadın hareketlerinde artış görülmüştür. Feminist sanatçılar, performans sanatının eylemsel boyutu sayesinde sanatsal ve feminist pratiklerini toplumla ve kamusal alanla buluşturabilmişlerdir.

Günümüz Türkiye sanatına baktığımızda, Nezaket Ekici, feminist sanatçı olarak tabir edemeyeceğimiz ancak zaman zaman kadın hakları ve kadınlık mefhumuna yönelik çalışmalar yapan bir sanatçıdır. Ekici, 2012 yılında Pi Artworks Tophane’de yaptığı Imagine adlı performansında bir platform üzerinde Flamenko dansından referansla dans ediyor ve tavana asılmış elmalara uzanarak onları koparıyor, çekiştiriyor ve güçlü bir şekilde yerlere fırlatıyor. Üzerinde bulunduğu platformda hareket ettikçe, ayaklarını Flamenko vuruşlarıyla vurdukça ses yankılanıyor. “Bedenimle başkaları arasında bir hayal alanı açıyorum diyebilirim. Bu performansta, eğitimcilerin flamenko dansçılarına söylediği, “elma ağacı varmış gibi hayal edin” öğüdünü canlandırdım. Ön planda olan ne dans ne yemek” diyor. Nezaket Ekici’nin performansı, platform üzerinde başlayıp bitiyor. Bu süreçte izleyiciler uzaktan eylemi izliyorlar. Sanatçının bedeni, performans esnasında sınırları belli bir platform üzerinde ve kendi içinde bir eylem gerçekleştiriyor. Bu kendi içindeki hareket, etki alacak olan bedenlere ulaşamayan sanatçının bedeninin etki eden bedene dönüşmesini de engelliyor. Tüm eyleme şiddetini kendi bedeni üzerinde deneyimleyerek izleyicilerle ortak bir mefhum yakalayamıyor. Performansa, Spinoza’nın, tabiatın içinde, sokaklarda, insanlar arasında dolaştığımızda sürekli bir duygulanım değişikliği içinde olacağımıza dair olan yaklaşımının perspektifinden baktığımızda, sanatçının bedeninin, yüksek bir platform aracılığıyla mekândaki diğer bedenlerden ayrılmış olmasının bu yaklaşımdan uzak olduğu açıktır. Performans sanatının gündelik yaşama dokunan boyutu, Spinoza’nın bu görüşünü destekler niteliktedir. Dolayısıyla Spinoza’nın bir cismin, başka bir cismin eylemine maruz kaldığındaki durum olan “affectio” kavramını performans sanatının temel dayanaklarından biri olarak değerlendirebiliriz. Sanatçı, performansını yaparken yola çingene halkına özgü Flamenko dansının “elma toplama hareketi” ile çıkıyor. Deleuze’ün azınlık kavramına göre baktığımızda burada bir çingene-oluş durumunun söz konusu olabileceğini söyleyebiliriz. Ancak sanatçının kendi kimliğiyle yaptığı performansında çingene-oluşun taklidini yapması söz konusudur. Bu durumda, performansa Deleuze okumasıyla baktığımızda asla bir taklit anlamına gelemeyecek olan “oluş”un bu performansta bir çelişkiye düştüğü fark edilir.



Resim 1: Nezaket Ekici, Imagine, 2012, Pi Artworks, Tophane
Resim 2: Nezaket Ekici, Imagine, 2012, Pi Artworks, Tophane

1996 yılında Tüyap Tepebaşı'nda konsepti "Yersizyurtsuzlaşma" olan Genç Etkinlik II sergisinde Tunç Ali Çam, "Yersizyurtsuzlaşma, Kurşun Kalemler, Karton Kutu ve Ses" adlı bir performans gerçekleştirmiştir. Üç metreye beş metre bir mekanın duvarlarına kurşun kalemlerle "Kapitalizm ve Şizofreni" (Deleuze-Guattari) ve "Diyaloglar"dan (Deleuze-Parnet) metinler yazan sanatçı mekanın ortasına mukavvadan yapılmış bir kutu yerleştirmiştir. Serginin açık olduğu süre boyunca, günde sekiz saatini kutunun içinde geçirir. Kutunun tam üstündeki bir karışık havalandırma deliği dışında hiçbir açıklık yoktur. Sanatçı pet şişeden su içip, boşalttığı şişeye idrarını yapmaktadır. "Kapitalizm ve Şizofreni" ve "Diyaloglar"dan, el feneri yardımıyla, yüksek sesle metinler okuyan sanatçının okumaları bir süre sonra yerini izleyicilerle diyaloglara ve tartışmalara bırakır. Kutunun çevresinde dakikalarca yürüyenler, koşanlar, yazı yazanlar, duvardaki metinleri bağıra çağıra okuyanlar, kutuyu tekmeleyenler hatta içine böcek atanlar olmuştur. Sanatçı da izleyicilerden gelen tepkilerin şiddetlenmesiyle kutuya vurmaya, konuşmak yerine haykırmaya başlar. Sanatçının kutuya vurduğu zamanlarda, içeride kurulu bir mekanizma olduğunu düşünen ziyaretçiler, çoğu zaman yarım metre yakınlarında oluşan sesteki korkmuşlar hatta yere düşüp yığılanlar bile olmuştur. Zaman zaman da kutudan dışarı çıkıp, mekana izleyici gibi gelen sanatçı, izleyicilerle içerdeki "sanatçı" hakkında konuşmuştur. Çam performansının son gün hiç ses çıkarmamış, izleyicilerde sanatçının içerde olmadığını düşünüp gitmişlerdir. İşi bir süreç olarak tanımlayan sanatçı herkesin bu sürecin bir anına denk geldiğini ve denk geldiği anı işin kendisi olarak benimsediğini belirtmiştir. Sanatçı "Belki karanlıktaydım ama bu işte tek bir izleyici vardı o da bendim." der.

Tunç Ali Çam'ın performansını Spinoza'nın duygulanış (affectio) kavramından yola çıkarak yorumlayabiliriz. Sanatçı izleyicilerden ayrı küçük bir mekân içinde bulunmasına rağmen, izleyiciler üzerinde bir eylem üretilip onları etkileyebilmektedir. İzleyicilerin de duvardaki metinleri okuması, Ali Çam'ın bulunduğu kutuya vurmaları, içine böcek atmaları sanatçının üzerinde eylemde bulduklarını göstermektedir. Bir sergi kapsamında performansını gerçekleştiren sanatçı eyleyen - etki eden bedene dönüşürken, sergiyi görmeye gelip performansı izleyen izleyiciler de maruz kalan - etki alan bedene dönüşmektedir. Etki alan bedenler olarak izleyicilerin sanatçının bulunduğu alana müdahale etmesi, sanatçının bazen mekâna izleyici gibi gelip izleyicilerle "içerideki sanatçı" hakkında konuşması ise eyleyen beden (sanatçı) ile maruz kalan beden (izleyici) zaman zaman yer değiştirip değiştirmediği sorusunu akla getiriyor. Performans sanatının en dikkat çekici noktası da, resim heykel gibi geleneksel sanatların aksine, bir yere ait olmaktan ve bir mekânda sabit durmaktan ziyade, hiçbir yere ait olmaması ve zamansız olmasıdır. Performans pratiğinin bu yapısıyla Deleuze'ün yersizyurtsuzlaşma kavramıyla benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz. Çam performansında, kutunun içinde bir yaşam deneyimleri, zaman zaman kutunun dışına çıkıp izleyiciye dâhil olarak kendisine yabancılaşır gibidir.

2012 yılında Tahran’da Nesli Gül’ün küratörlüğünde yapılan “Hidden Screenplays” sergisine Kardelen Fincancı “analog-katılımcı” olarak değerlendirdiği “Make Me Whole Again” adlı yerleştirmesiyle katılmıştır. Yerleştirme, yerde bulunan ince bir zeminde sanatçının bedeninin puzzle haline getirilmiş parçalarından oluşmaktadır. İnteraktif boyutuyla izleyiciyi işe müdahil olmaya iten çalışma, izleyicilerin işin başında uzun süre vakit geçirmesini sağlamıştır. İslami rejimle yönetilen, sanat faaliyetlerinin yürütülmesinin zorlu olduğu ve kadınların neredeyse hiçbir söz hakkının olmadığı bir ülkede yapılan bu serginin ziyaretçilerinin çoğunluğunu genç, entelektüel ve üniversite öğrencilerinden oluşturmuştur. Sergiye katılanlar Fincancı’nın işine müdahil olurken, sanatçının kendisi de orada bulunmaktadır. Çoğunlukla kadın ziyaretçiler sanatçıyla iletişime geçip olumlu tepkilerini dile getirmiş ve iş hakkında konuşmak istemiş, bir kısım izleyici ise çalışmanın çevresinde bir süre uzaktan dolaştıktan sonra müdahil olmuşlardır. Serginin devam ettiği günlerde bir izleyici diğerlerinin aksine tamamlanmış olan çalışmayı tekrar parçalarına ayırarak farklı bir form oluşturmuştur.

Çalışmanın performatif boyutu şuradadır: kendisini ziyaretçilerin ellerine bırakmıştır ve ziyaretçiler, kendisi de orada bulunan sanatçıyla yan yana durmaktadır. Sanatçının bedeni kamusalla özelin kesiştiği bir noktadadır. Spinozacı yaklaşımla yorumlayacak olursak, sanatçının bizzat orada bulunuyor olması ve müdahillerin sanatçıyla iletişime geçebilmesi; sanatçının yerde duran çıplak bedenine yine O’nunla aynı çatı altında bulunan izleyicinin müdahale edebilmesi bir affectio (duygulanış) yaratılmasını sağlamıştır. Şu nokta önemlidir: sanatçının bedeniyle bir araya geliş kadın bedenine dair büyük yasakların olduğu bir coğrafyada gerçekleşmiştir. Deleuze’ün kadın-oluş kavramından bakacak olursak, kadın-oluş Deleuze ve Guattari’ye göre, erkek, kız çocuktan “oluş”unu çalmakta ve böylece, kız, “oluş”u ilk çalınan olmaktadır. Fincancı’nın yerleştirmesi eril hegemonyanın olduğu bir coğrafyadadır. Bu durumda, sergi mekânında yerde duran kadın bedeni ve sanatçının kendisi, Guattari’nin sanat anlayışıyla paralellik göstererek dönüştürücü bir önerme üretimine katkı sağlamaktadır.



Resim 3: Kardelen Fincancı, “Make Me Whole Again”, 2012, Tahran

Resim 4: Kardelen Fincancı, “Make Me Whole Again”, 2012, Tahran



Resim 5: Kardelen Fincancı, “Make Me Whole Again”, 2012, Tahran

SONUÇ

Performans sanatı, yapısı ve içerdiği dinamikleri itibariyle yaşam pratiğinden ayrı düşünülmemelidir. Özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar çokça uygulanan performans sanatının kökenlerinde de gösterisellikten uzak, gerçek bir deneyim vardır. Günümüz performans sanatı örneklerini incelediğimizde, bu deneyimden uzaklaşabilen örneklere de rastlanmaktadır. Beden mefhumundan ve beden felsefi boyutundan ayrı düşünemediği gibi etkileşimi sağlaması ve sanatçı-izleyici ilişkisinde mesafe olmaması önemlidir. Özellikle galeri, müze gibi sanat kurumlarında sanatçıların ve yapılan performansların en büyük çıkmazlarından biri, hedeflediği ya da hedeflemesi gereken izleyiciye ulaşamamalarıdır. Galeri ve müzelerin steril yapısı da bu mesafeyi açmaktadır. Bir kolektiviteleri barındırması kaçınılmaz olan performans sanatının bu özelliğinden uzaklaşması durumunda, gövdesel bir gösteriye dönmesi kaçınılmaz olacaktır. Fincancı'nın katılımcı performansında görüldüğü gibi, sanat eserini oluşturan ve işe müdahil olan izleyici sayesinde, çalışma tamamlanmaktadır. Farklı sosyolojik dinamikleri de bünyesinde barındırıyor olması, sergi mekanının ülke sınırlarının dışında bir yer olarak tanımlanmasını da sağlayarak yersizyurtsuzlaştırmıştır. Çam'ın performansındaki izleyiciyle kurulan ilişkiyi, günümüzdeki performanslarda artık daha sık görebiliriz. Etkileşimin ve ilişkiselliğin ön planda olduğu Çam'ın performansı, izleyici üzerinde bir duygulanış süreci oluşturmuştur.

KAYNAKÇA

- Aracagök, Zafer. “Cinsel Oluş”, Arzu Seminerleri, Kadırga Sanat Üretim Merkezi, 2010, http://www.sanatarzu.net/pdf/Zafer_Aracagok_CinselOlus_Sanat&Arzu_Haziran2010.pdf Erişim Tarihi: 12.01.2014
- Baker, Ulus. “Spinoza: Hayatın Geometrisi”, Virgül 1, Ekim 1997, www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=8,80,0,0,1,0 Erişim Tarihi: 15.01.2014
- Baker, Ulus. “Ethica Okumaları”, <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,218,0,0,1,0> Erişim Tarihi: 13.01.2014
- Bourriaud, Nicolas. (2005) “İlişkisel Estetik”, Çev: Özen, S. İstanbul: Bağlam Yayınları
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. (2006) “Kapitalizm ve Şizofreni I, Göçebibilim İncelemesi: Savaş Makinası”, Çev: Ege, F., Erdoğan, H., Yiğitalp, M., İstanbul: Bağlam Yayınları
- Deleuze, Gilles. (2009) “Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı”, Çev: Batukan, C., Erbay, E., İstanbul: Norgunk Yayınları
- Deleuze, Gilles. (2008), “Spinoza Üzerine Onbir Ders”, Çev: Baker, U., İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Deleuze, Gilles. – Parnet, Claire. (1990), “Diyaloglar”, Çev: Akay, A., İstanbul: Bağlam Yayınları
- Deleuze, Gilles. (2011) “Spinoza ve Pratik Felsefe”, Çev: Baker, U., Nahum, A., İstanbul: Norgunk Yayınları,
- Dibek, Berkay. “Spinoza, Etika ve Bedenin Bilgisi”, <https://www.academia.edu/1479308/SPINOZA>, Erişim Tarihi: 10.01.2014

<http://gocebeatolyeler.org/index.php/dokumanfelsefe/98-ufuk-tuna>, Erişim Tarihi: 15.01.2014
Kahraman, Hasan Bülent. (2005), “Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...”, İstanbul: Agora Kitaplığı,
Kunt, Esen. “ Bedenin Soykütüğü Üzerine Karalamalar”,
<http://www.kulturmafyasi.com/2012/02/25/bedenin-soykutugu-uzerine-karalamalar/> Erişim Tarihi:
10.01.2014
Toplumbilim Dergisi, (1996) İstanbul: Bağlam Yayınları, Sayı:5
Spinoza, Baruch. (2006) “Etika”, Çev: Ülken H. Z., İstanbul: Dost Yayınları

DÜŞÜNCEDEDEN 3 BOYUTLU TASARIMA YÖNELİK BİR UYGULAMA: HEYKELİ GİYMEK

Önder YAĞMUR
Atatürk Üniversitesi, Turkey
oyagmur@atauni.edu.tr

ÖZ

Günümüz uygulamalı sanatlara ekonomik, kültürel ve yaşam tarzındaki hızlı değişikliklerin etkisi sanat ürünlerinin işlevsel ve estetik kavramlarıyla bütünleşik bir durum oluşturmaktadır. Uygulamalı sanatların plastik ve estetik kurgusunun çağdaş ve özgün biçimlerde yapılandırılması sağlam bir sanat eğitimiyle birlikte özgür ifade ortamlarının sunulmasına bağlıdır. Moda ve tekstil tasarımları, tasarımcının yaratıcılığının yanı sıra üretim ve müşteri beğenisine uygunluk kriterleri ile biçimlenirken, sanat nesnelere sanatçının estetik kaygıları ve sezgilerinin ön plana çıktığı bir süreç sonrasında biçimlenir. Giyilebilir sanat nesnelere tasarım ve sanatın disiplinler sınırlarının birbirleriyle etkileşiminde ortaya çıkarlar. Giyilebilir sanat nesnesinin sanatsallığı onun yaratıcısının karar verdiği, ne amaçla nesneyi meydana getirdiğinin önemini yanı sıra, giyilebilir sanat ürünlerinin plastik sanatların kavramsal bakış açıları ya da heykelsi duruşları ve plastik değerleriyle öne çıkmaktadırlar. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim elemanları ve Karadeniz Teknik Üniversitesi Trabzon Meslek Yüksekokulu Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü öğrencileriyle yapılan bu çalışmada, Heykel Sanat disiplininin tasarıma estetik ve plastik yaklaşımıyla, temel malzemesi kâğıt olan elbiseler tasarlanmış ve tasarlanan bu giyilebilir heykellerin plastik değerler açısından okumaları yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Sanat, Heykel, Moda ve Tekstil*

AN APPLICATION FROM THINK TO 3 DIMENSIONAL DESIGN: TO WEAR THE SCULPTURE

ABSTRACT

Today's economy to the applied arts, the effect of rapid changes in life style, cultural and constitutes an integrated state of art products with functional and aesthetic concepts. Configuring the aesthetic in contemporary and original forms of plastic and applied arts depends on the provision of free expression environment with a strong arts education. Fashion and textile design, as well as the production designer's creativity and appreciation of customers they form with eligibility criteria, art objects are formed in a process in which after the artist's aesthetic and intuition come to the fore. arise in the interaction of wearable art objects, design and arts disciplinary boundaries. The artistry of wearable art object, its creator's has decided, for what purpose object as well as the importance that bring about as conceptual perspective of the plastic arts of wearable art or they come forward with sculptural poses and plastic values. Karadeniz Technical University, Trabzon Vocational School, Textile, Clothing, in this study the Shoe and Leather students, Sculpture with aesthetic and plastic approach to the design of the discipline, basic materials designed dresses with paper and designed the reading in terms of wearable sculpture of plastic figures are made.

Keywords: *Art, Sculpture, Fashion and Textile*

GİRİŞ

Sanatın günümüzde kavram olarak geniş tanımlamalar içinde yer alması sanatın hem içerik hem de kullanım alanlarında farklı yapıların oluşmasına sebep olmuştur. Yaratıcılık, estetik, tasarım ve özgünlüğün yer aldığı sanat tanımlarında kavram, rastlantısallık, toplumsallık, kültür ve ekonomi gibi estetik ve siyasal bakış açılarının görsel öznesi konumunda sanatı görmek mümkündür. Uygulamalı

sanat alanlarında sanatın temel donelerinin yanında işlevsellik ve malzeme kavramlarını kapsamıyla da günümüz sanatının kavram olarak yelpazesini genişletmesini sağlamıştır.

21. yüzyılın bilimsel gelişmelerinin getirmiş olduğu yaşam biçimi yeni kolaylık ve olanaklarla bir dizi sorunu da beraberinde getirmiştir. Çağın insanı karşılaştığı pek çok sorunun çözümüne farklı yaklaşımlarla ulaşmaktadır. Aynı ekseninde sanat veya uygulamalı sanatlar, problemlere yeni çözümler bulabilmek için yeni açılımlara ve yeni medya diline ihtiyaç duymaktadır. Toplumsal boyuttan bakıldığında uygulamalı sanatlar her zaman toplumların içinde yaşadıkları zamanın zorunlu olarak gerektirdiği değerleri benimseyip, yaşam ilişkilerine taşınmaları açısından önemlidir. Çünkü yapıt çağdaş gereksinimlere yanıt verebilmeli, sorun çözebilmeli ve estetik olmalıdır. Zamanla koşullu olan ve ancak tarih içinde belli bir zamanın düşüncelerini, isteklerini, gereksinimlerini, umutlarını yansıttığı ölçüde insanlığı temsil eden (Fischer, 1995:14) sanat her toplumun kendi sanatını, sanatçısını ve hatta zanaatçısını kendi çağında, kendi dinamiğinden yaratır. Bu anlamda, sanatın ve sanatçının dili kendi çağının dilidir. Uygulamalı sanatlar da kendi toplumunun dinamikleri içerisinde yaşar, değişir, dönüşür, güçsüz ve zamana yenik düşen yanları ölür (Alp, 2009:50).

Çağımızda sanatın geleneksel estetik değerleri yerini, küreselleşmeyle birlikte yeni bir boyuta girmiş, insanı sarsan, irkilten yapıtlar, yadırgatan, kulak tırmalayan tınılara bırakmış ve 20. yüzyılın başından beri sanat toplumsal gerçeklerle hesaplaşan yeni bir işlev üstlenmiştir. (İpşiroğlu, 1998:29). Çağımızda sanat hem yaratıcı hem de işlevsel olanı bir araya getiren, yeni koşullara uyum sağlayabilen ve çağın sorunlarına yeni yaklaşımlarla çözüm bulan yeni bir misyonu üstlenmiştir.

Plastik sanatlarda tasarım görsel algıya yönelik izleyiciye haz veren, kimi zaman iletişim kaygısı güden, kimi zaman da duyguların iletimini sağlayan bir süreçtir (Erbay, 2000:46). Tasarım insan hayatının içinde bir olgu olmaktan öte, insan hayatını belirleyen, yönlendiren bir güçtür. İnsanların yaşamını ve yaşayışlarını doğrudan etkilemektedir (Çaydere, 2016). Çağımız teknoloji toplumlarında sanatsal yaratılar bir endüstri alanı haline dönüştüğü gibi, sanatsal yaratıların tüketimi de sanatsal gelişme üzerinde etkili olmaya başlamıştır. (Armağan, 1992:164). Şüphesiz ki kitlelerin beğenisine sunulan, ulaştığı her bireyi az veya çok etkileyen moda kavramı estetikten ayrı tutulmamalıdır. Moda eğitimiyle kazandırılacak estetik beğeni ve ifade biçimi ancak görsel sanatlar eğitiminin de dahil edilmesiyle yakalanabilir. İyi bir tasarımcı öncelikle aldığı sanat eğitiminden beslenir. (Başaran ve İdil, 2013:75).

Estetik ve işlev sorunu uygulamalı sanatlarda yapı, kurgu ve malzeme kavramlarından koparılamaz. Bu kavramlar tasarım aşamasının en başından sonuna kadar birlikte yer alırlar. Hem birbirleri ile çatışır hem de birbirlerini desteklerler (Alp, 2009:52).

Bir ürünün tasarlanmasında kullanılan yöntemler zamana ve teknolojiye göre farklılık gösterse de kültürel, ekonomik, teknolojik, sosyal vb. faktörler tasarlanacak ürünü ve tasarımcıyı etkilemeye devam edecektir. Tasarımı oluşturan renk, biçim, çizgi, doku, gibi öğeler ise farklılaşan yöntemlere bağlı olarak değişiklik gösterecek, fakat tamamen ortadan kalkmayacaktır (Sezgin ve Önlü, 1992:52). Basit tanımı ile ilk olarak örtünmede kullanılan ve temel ihtiyaçlarla ilişkilendirilen giysi nesnesi, duysal ve düşünsel olarak deneyimlenen, sosyal ve psikolojik anlamda kişiyi nasıl temsil ettiği, nasıl hissettirdiği gibi kavramlar çerçevesinde ele alınan, yansıtılmak istenen yaşamın en öncelikli dışavurum aracıdır (Günay, 2012:51). Tasarım ile ilişkilendirilen giysi, tasarımın da sanat ile olan ilişkisinden dolayı, moda, sanat, giyilebilir sanat kavramlarının birbiri içine geçmesini kaçınılmaz kılmıştır. Giyilebilir sanat (Artwear, Wearable Art, Art to Wear), her şeyden önce kullanılan malzeme ve yaşanan süreçlerde tekstil malzemesinin kullanıldığı bir sanat dalı olarak tanımlanabilir (Leventon, 2006:12). Batıda endüstrileşme sonrasında, sanat ve zanaat arasında yaşanan mücadelenin ürünü olan lif sanatlarının moda ile bulunduğu sanat ve moda arasındaki iletişim, etkileşim, yakın ilişki ve mücadele devam etmektedir. Giyilebilir sanat nesnelere genellikle basit bir kesime sahip olan, üstünde boyama, baskı, nakış, kimyasal veya el ile yapılan doku çalışmalarının bulunduğu kumaş yüzeylere sahip tekstil malzemesinin yanı sıra kağıt, plastik, tahta, madeni para gibi akla gelebilecek her türlü malzemenin (Görsel 1) kullanıldığı tasarımlardır (Joanne v.d., 2000:348-349).



Görsel 1: Hüseyin Çağlayan, 2000.

Bir resme bakarak sanatçının düşüncesinin izleyici tarafından deneyimlenmesi giyilebilir sanatta da izleyicinin yaratıcı eylemin içine dahil edilmesi yapıtın yaratım eyleminde sanatçı ve izleyici arasındaki iletişimi sağlamaktadır (Katherine, 2003:8-9). Sanatçıların giyilebilir sanat tasarımlarını, içinde canlı beden olmadan ve başı olmayan kimliksiz duran bir mankenin üstünde sergilemeleri, giyilebilir sanat nesnesini sıradan ve gündelik hayatta kimlik arayışlarından uzaklaştırmaktır (Görsel 2-3).



Görsel 2: Chungie Lee, 2000



Görsel 3: Caroline Broadhead, 1992

Güzel sanatlar eğitimi almış kişiler yarattıkları giyilebilir sanat eserlerini modadan ve fonksiyonellikten ziyade sanat nesnesi biçiminde algılar, kavramsal sanat ya da heykelsi hacimler vasıtası ile sanat nesnesi yaratırlar. Kullanılan renk ve biçimlerin bir tuval üstündeki renk ve biçimler gibi değer görmesi, aynı sanatsal endişeler ile yaratıldıklarını düşündürmektedir. Sanatçı giyilebilir nesnenin bilinen fonksiyonel kavramı karşısında kullanmış olduğu malzeme ile oluşturmuş olduğu yeni biçim ve plastik değerlerle yeni bir farkındalık oluşturma mücadelesi içinde olur. Giyilebilir nesnenin bilinen fonksiyonunu ardıllaştırıp, malzeme, biçim ve plastik değerlerin öncülleştirilerek farklı bir görme açısı kazandırmak amacıyla Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü ve Karadeniz Teknik Üniversitesi Trabzon Meslek Yüksekokulu Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü öğrencileri ile gerçekleştirilen “giyilebilir heykeller” uygulamalı 3 boyutlu tasarım çalışmasında ana malzemenin kâğıt olarak kullanıldığı tasarımlar gerçekleştirilmiştir.

Hiçbir ciddi sanat eseri rastgele oluşturulmamıştır. Yapılacak çalışmaya uygun planlamalar bilinçli bir kompozisyon anlayışının önemli bir aşamasıdır (Acton, 1997:27). Yapıtın bir bütün olarak kavranması, iletilmek istenen mesajın doğru aktarılması kompozisyon kurgusu ile sağlanır. Açık ve kapalı olmak üzere genelde iki tür kompozisyon anlayışının olduğu yapıtlar, bireyin estetik anlayışını ve yaşam biçimini etkileyen düzenlemeler yansıtabilir. Çalışma 1 ve 2 açık kompozisyona ve tasarımcının yaşam kültüründen izler taşıyan çalışmalara örnek oluşturmaktadır. Çalışma 1’de tasarımı oluşturan dairesel formlar değişik boyutlarda ve sınırlandırılmamış ve izleyici için devam etmekte izlenimi oluşturmaktadır. Çalışma 2’de kültürel bir form olarak kullanılan değirmen yaşam biçimine gönderme yapan anlamsal bir kompozisyona sahiptir.

Formel bir organizasyon olan çizgi, plastik ve geometrik bir kavram olarak eserin temelini şekillendirir. Nesneyi tanıtan (Bigalı, 1984:181), kütleyi sınır olarak boşluktan ayıran, psikolojik karakteri açısından insan yaşamında önemli yeri olan geometrik bir unsurdur. Form ve kompozisyon özelliklerinin belirlenmesinde, insanın duygusal hayatında neşe, hüzn, heyecan canlılık, içe dönüklük gibi duyguların yansıtılmasında sanatçının en karmaşık duygularının en basit anlatım aracıdır. Dolayısıyla sanatçı, içinde bulunduğu duygusallığını kendi çizgisiyle anlatır. Çalışmaya konu olan etkinlikte ortaya konulan her tasarımda her tasarımcının çizgisi kendi duygu dünyalarında ki koşulların izni taşımaktadır. Farklı sosyo-kültürel yapılardan bir araya gelmiş kişiler yaşamış oldukları edinimler sonucu duygusal dışavurumlarını tasarımlar da ortaya koymuşlardır. Çalışma 3, 4, 5’te yer alan tasarımlarda neşe, eğlence, sadelik, karmaşa, özlem gibi duygusal çizgileri görmek mümkündür.

Sanat yapıtlarının içeriğini kuvvetlendiren, uyumluluğu sağlayan birimsel tekrarların düzenli hareketi olan ritim ve kompozisyon elemanlarının konumlarından kaynaklanan statik dengenin sanatçı tarafından bilinçli bir şekilde değişkenlik oluşturulması olan hareket ve yapıtı oluşturan birimlerin bütün içinde kompozisyon düzenini bozmayacak şekilde formüle edilmesi olan denge kavramları plastik sanatlarda önemli kurgusal öğelerdir. Çalışma 6, 7, 8’de ki tasarımlarda birimlerle ritim, birimlerin planlı konumlarından hareket ve bütünü oluşturan öğelerin sistematik düzeni ile sağlanan denge ortaya konulan çalışmalarda kompozisyon bütünlüğünü sağlaması ile ön plana çıkmaktadır.

Plastik sanatlarda görme ve dokunma duyularıyla algılanan, kavranabilen etki ögesi olarak dokunun işlevselliği izleyicide duygulu, anlamlı bir etki bırakır (Artut, 2006:145). Oluşturduğu armoni ve kontrast etki ile doku sanatsal üretim de önemli bir plastik öğedir. Çalışma 9, 10, 11’de yer alan çalışmalarda kullanılan odun talaşı, kesmeşeker, çakıl taşları ile oluşturulmuş dokular tasarımlarda ışık gölge etkisinin yanında yüzeylerde derinlik algısı sağlamışlardır.

Bir yapıtın çizgi, renk, leke ve dokudan oluşan, yapı bakımından çalışmanın kuruluşunun son hali olan form, nesnenin görsel veya dokunsal olarak algılanan gerçekliğinin ifadesidir. Plastik sanatlarda biçimler belli ölçüde malzemeyle koşulludur. Her malzemenin bazı biçimleri almasında kendine özgü yapısal özelliklerinin yanında malzemenin fiziki yapısı ve uygulayıcının teknik bilgisi de malzemenin biçimlendirilmesinde etkindir. Çalışmaya konu olan etkinlikte üretilen çalışmalarda kullanılan ana malzeme kâğıdın yapısal özelliğinden dolayı 3 boyutlu form oluşturmada zayıf kalması ilk aşamada uygulayıcılar için zorluk oluştursa da elastik yapı avantaja çevrilmiştir. Kübik, simetrik ve asimetric formlar doku, boşluk ve renk gibi kompozisyon elemanlarıyla bütünleşik bir durumda sonuca ulaşmışlardır. Çalışma 7 ve 12’de yer alan tasarımlarda kâğıt malzeme sert ve yumuşak çizgide simetrik ve asimetric formlar dengeli bir kompozisyon halinde oluşturulmuştur.

SONUÇ

Giyilebilir heykeller sanat içerisinde kavramsal sanata yakın durmakta, bilinen giyilebilir fonksiyonu için var olmayan, sanat nesnesi olarak var olan nesnelere, yaratılan nesnelere bir giysi formunu andırırsa da sanatçı/tasarımcının elinde yaratılan nesne sanat yapma dürtüsü ile yaratılmakta ve giysi kelimesinin sıradan basit tanımından farklı bir anlam kazanarak sanatçının onu başka bir boyuta taşıması ile sanat nesnesi haline gelmektedir. Giyilebilir sanat nesnelere bakıldığında kavramsal ve üç boyutlu nesnelere şeklinde tasarımcı/sanatçıların yaptığı kavramsallığı öne çıkaran eserler, heykelsi hacimleri ve biçimleri ile öne çıkmaktadırlar. Bu çalışmada çağın getirdikleri yenilikler doğrultusunda

öğrencilerin çağdaş ve farklı uygulamalarla tanıştırılması ve onların zihinsel süreçlerine de önem veren bir anlayış izlenmiştir. “Heykeli giymek” düşünceden 3 boyutlu tasarıma uygulama çalışması öncelikle öğrencide farkındalık oluştururken, tasarım ilkelerini göz önünde bulundurarak üç boyutlu çalışmalar da sanatın ya da tasarımın plastik dilini kavrayarak düşünsel faaliyetlerini boyutlandırarak yaratıcı süreçlerini desteklemektedir. Her bireyin farklı yaşam görüşleri, farklı duyguları, düş, sevinç, hayal kırıklıkları yaşamın bir parçası olduğu kadar yaşamın bir yansıması da olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, çalışma her bir öğrencinin projesinde, kendi yaşamının bir anlatımına dönüşen, hayal dünyalarının ana karakterlerini oluşturan yansımalar olarak ortaya çıkmaktadır. Çalışma, öğrencilerin, onlar için hayatın ne ifade ettiğini anlatan, hayal etmenin, özgürce hayal edip 3 boyutlu nesneleştirmenin ve bunu yaparken sanatın plastik değerlerinin farkındalığında olmaları bakımından örnek teşkil etmektedir. Bu anlamda “heykeli giymek” düşünceden 3 boyutlu tasarıma uygulama çalışması, sanat/tasarım uygulamalarını desteklemesi bakımından önem taşıdığı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Acton, M. (1997). *Learning to Look at Paintings. Composition*, Routledge Taylor & Francis Group, London, s.27
- Alp, K. Ö. (2009). *Uygulamalı Sanatlar Eğitiminde Tasarım, Yapı, İşlev, Estetik ve Algı Sorunu, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt VI, Sayı I, s.50-52*
- Armağan, İ. (1992). *Sanatın Toplam Bilimi, İleri Kitabevi, İzmir, s.164*
- Artut, K. (2006). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri, Anı Yayıncılık, Ankara, s.145*
- Başaran, B., Şirin, N. (2013). *Moda ve Tekstil Tasarımı Öğretim Programında Görsel Sanatlar Eğitimi, İdil Dergisi, Cilt 2, Sayı 6, s.75*
- Bigalı, Ş. (1984). *Resim Sanatı, Şafak Matbaası, Ankara, s.181*
- Çaydere, O. (2016). *Tasarımdan Çağdaş Tasarıma, Fine Arts (NWSAFA), Volume 11, Number 1, ISSN: 1308 7290, s.50*
- Erbay, M. (2000). *Plastik Sanatlar Eğitiminin Gelişimi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları İstanbul, s.46*
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği. Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, Ankara, s.14*
- Görsel 1: <https://modalaturca.wordpress.com/2010/10/30/huseyin-caglayanin-sanatinda-ulusasirilik-ve-melezlenme/> (Erişim: 10.12.2016)
- Görsel 2: <https://tr.pinterest.com/pin/99923685451861269/> (Erişim: 10.12.2016)
- Görsel 3: <http://onviewonline.craftscouncil.org.uk/4040/object/T137> (Erişim: 10.12.2016)
- Günay, A. (2012). *Giyside Sanatsal Yaklaşım, Akdeniz Sanat Dergisi, Sayı: 7, s.51, ISSN: 1307- 9700*
- İpşiroğlu, N. (1998). *Sanattan Güncel Yaşama, Pan Yayıncılık, İstanbul, s.29*
- Joanne, B. E., Evenson, S. L., Hazel, A. L. (2000). *The Visible Self, Fairchild Publications, New York, s.348-349*
- Katherine, D. A. (2003). *The Fiberarts Book of Wearable Art, Lark Books, Asheville, s.8-9.*
- Leventon, M. (2006). *Artwear Fashion and Anti-Fashion, Thames&Hudson, London, s.12*
- Sezgin, Ş. ve N. Önlü, (1992). “Tekstilde Tasarım Olgusu”, *Tekstil ve Mühendis Dergisi, Sayı 6, s. 52*



Çalışma 1: Kağıt+Hazır Nesne, 2016



Çalışma 2: Kağıt, 2016



Çalışma 3: Kağıt 2016



Çalışma 4: Kağıt+Hazır Nesne, 2016



Çalışma 5: Kağıt, 2016



Çalışma 6: Kağıt, 2016



Çalışma 7: Kağıt, 2016



Çalışma 8: Kağıt+Hazır Nesne, 2016



Çalışma 9: Kağıt+Hazır Nesne, 2016



Çalışma 10: Kağıt+Hazır Nesne, 2016



Çalışma 11: Kağıt+Taş, 2016



Çalışma 12: Kağıt, 2016

SİNEMADA GERÇEK ZAMANLI GÖRSEL ETKİLER: UNITY OYUN MOTORU İLE GÖRSEL ETKİ ÜRETİMİ

Yüce SAYILGAN
Marmara Üniversitesi, Türkiye
yucesayilgan@gmail.com

ÖZ

Bilgisayar işlemcilerinin gelişmesi ile dijital oyun motorlarının kapasitesi artmış ve pek çok oyun motoru, geliştiricileri tarafından yeni medya tasarımcılarına bedava veya belirli bir komisyon karşılığı bir üretim aracı olarak sunulmuştur. Bu durum oyun motorlarının kullanım alanlarını genişletmiş ve büyük bir tasarımcı topluluğu oluşturmuştur. Bu çalışmada, film üretim sürecinde, yeni nesil oyun motorlarından Unity'nin görsel etki oluşturma amacıyla nasıl kullanılabileceği sorusuna, tasarım merkezli bir yaklaşımla, yanıt aranmıştır. Bu amaçla kamerayla görüntülenen objelerin, renk silme yöntemiyle gerçek zamanlı olarak çizilen sanal uzayın içine yerleştirilmesi örneği üzerinden gidilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Görsel Etki, Oyun Motoru, Renk Silme

REAL TIME RENDERING VISUAL EFFECTS IN FILM: VISUAL EFFECTS PRODUCTION WITH UNITY GAME ENGINE

ABSTRACT

Capacity of digital game engines increased with evolution of microprocessors and many game engines became available by their own developers as a production tool presented for a particular commission or free. In this circumstance, using fields of game engines is expanded and a big developers community has been occurred. In this research, I tried to answer the question how we use Unity as one of the next generation game engines for creating visual effects in film development process from a design centric approach. For that purpose, camera shots and real time rendered images composed with chroma key technique.

Keywords: Visual Effect, Game Engine, Chroma Key

GİRİŞ

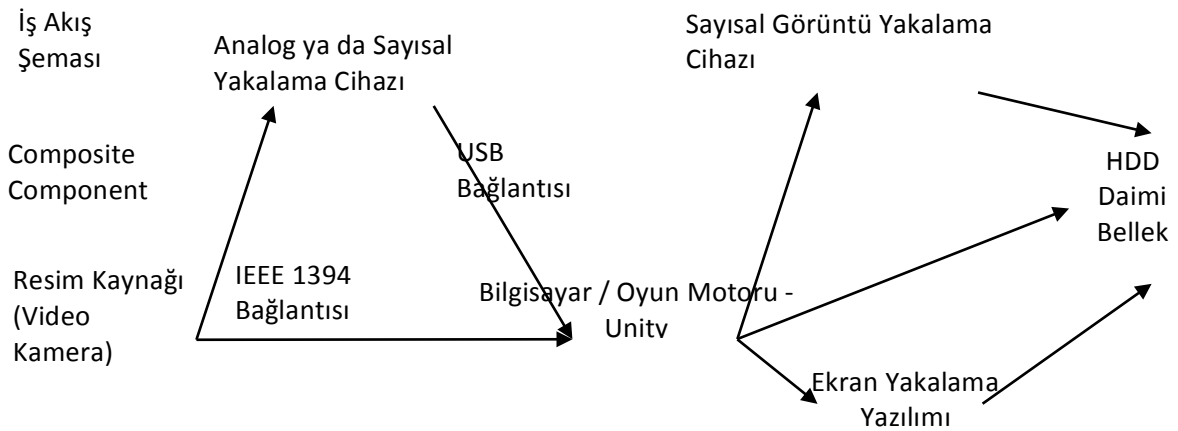
Electronic Magazines dergisinin 19 Nisan 1965 tarihli sayısında Intel şirketinin kurucularından Gordon Moore çarpıcı bir tez öne sürdü. Ona göre, mikro işlemciler içindeki transistör sayısı her yıl iki katına çıkacaktı. 1975 yılında bu öngörüsünü, bir buçuk kat olarak güncelledi. (Moore, 1965) Mikro işlemcilerdeki transistör sayısının artması bilgisayarların işlem gücünün artmasına olanak tanıyordu. "Moore yasası" olarak anılan bu öngörü, günümüze kadar büyük oranda geçerliliğini korudu. Bilgisayar işlemcilerinin gelişimi yaşamın her alanını etkilediği ve dönüştürdüğü gibi, Moore yasası ortaya atılmadan yetmiş sene önce ortaya çıkmış ve nispeten yeni sayılan bir sanat dalı olan sinemayı da kökten değiştirdi.

Bilgisayarların gelişimine paralel olarak, doksanların başından itibaren sinema ve televizyon alanında, yapım sonrası aşaması hızlı bir şekilde bilgisayarların hâkimiyetine girdi. Görsel etkiler, büyük oranda sayısal ortamda yaratılmaya başladı. Algıladığı ışık bilgisini sayısal veriye çeviren ve kaydeden sayısal film kameralarının ortaya çıkması ve yaygınlaşması da kurgu ve görsel etki yaratımında bilgisayarların kullanımını hızlandırdı. Günümüzde, üretilen filmlerin tamamına yakını sayısal kameralarla çekiliyor ve bilgisayar ortamında kurgulanıyor, renk düzeltilmesi yapılıyor ve görsel etkileri hazırlanıyor.

Bu çalışma, sinema alanında eğitim gören öğrencilere görsel etki için aydınlatma ve görsel etki iş akışı konuları anlatılırken, ortaya çıkan sonuçların gerçek zamanlı olarak izlenebilme ihtiyacının karşılanması, ayrıca düşük maliyetli bir sanal stüdyo çözümüyle öğrencilerin kısıtlı mekânlarda daha özgürce çekimler yapabilmeleri amacıyla ortaya çıktı. Bu konudaki yazılı kaynakların yetersizliğinden dolayı, doğrudan doğruya deneyimleme yoluyla bir çalışma gerçekleştirildi. Yeni nesil oyun motorları incelendikten sonra, ücretsiz bir oyun motoru olan Unity seçildi ve standart çözünürlüklü bir video kamera ve profesyonel aydınlatma araçları kullanılarak stüdyo ortamında gerçekleştirilen çekimlerle ortaya konulan iş akışı yaratıldı ve sınılandı.

Görsel etkiler, çekilmesi mümkün olmayan, tehlikeli ya da fazla maliyetli görsellerin yaratılmasında kullanılan tekniklerdir.(Okun ve Zwerman, 2010:2) Birden fazla gerçek çekimin gerçekliği manipüle edecek şekilde birleştirilmesi, çekimlerin manipüle edilmesi ya da bilgisayarda oluşturulmuş görüntülerin gerçek görüntülerle birleştirilmesi ile oluşturulabilir. Görsel etkiler hazırlanırken sıklıkla birçok kaynaktan gelen görsel elemanlar birleştirilerek kullanılır.(Bu işlem yaygın olarak “compositing” terimiyle tanımlanır.) Bu görsel elemanlar gerçek çekimler olabileceği gibi, bilgisayarda hazırlanmış canlandırma ya da resimler olabilir. Profesyonel görsel etki iş akışı içerisinde, bilgisayarda yaratılan bu görsel elemanlar, sıklıkla önceden hazırlanmış ve bir resim ya da video formatında kaydedilmiş olur.

Birleştirmeyi yapan tasarımcının elinde, önceden hazırlanmış ve kaydedilmiş pek çok, gerçek ya da bilgisayarda oluşturulmuş görsel malzeme bulunabilir. Bilgisayarda hazırlanan görsel malzemelerin önceden çizilerek kaydedilmesi azami görüntü kalitesinin elde edilmesinin hedeflenmesidir. Özellikle, bilgisayarda hazırlanan üç boyutlu görseller iki boyutlu olarak çizilirken gerçekçiliği yakalamak için, yüksek işlemci gücü gerekir. Bu durum üç boyutlu görsellerin istenilen kalitede çizilmesinin gerçek zamanlı olarak yapılmasını güçleştirir. Örneğin; gerçek bir oyuncu, gerçekçi sanal bir mekânın içine yerleştirilecekse, görüntü arka fonunun silinmesine uygun olarak çekilir ve kaydedilir. Mekân üç boyutlu olarak bilgisayar ortamında oluşturulur ve bilgisayar tarafından iki boyutlu olarak çizilmesi sağlanarak kaydedilir. Daha sonra bu iki görsel eleman yazılımlar aracılığıyla birleştirilerek tekrar çizilir ve kaydedilir. Bu yöntem oluşturulan görsellerde yüksek kalite elde edildiği için özellikle film üretiminde tercih edilirken, arzulanan sonucun gerçek zamanlı olarak görülebilmesinin mümkün olmaması olumsuz yanı olarak kabul edilebilir. Görsel etkilerin gerçek zamanlı olarak kaliteli olarak yaratılabilmesi, görsel etki yaratım sürecini, oldukça kolaylaştıracak ve maliyetleri düşürecektir.



Resim 1:Unity Oyun Motorunda Görsel etki İş Akışı

```

HariciKamera.cs
HariciKamera ▶ Start ()
1 using System.Collections;
2 using System.Collections.Generic;
3 using UnityEngine;
4
5 public class HariciKamera : MonoBehaviour {
6     Renderer obje; //Kamera görüntüsünün yansıtılacağı objemiz için oluşturduğumuz renderer değişkeni.
7     public int deviceID = 0; //Harici kameranın kimlik kodu.Varsayılan olarak "0" yani ilk kamera.
8     public string kameraAdi; //Harici kamera isminin saklanacağı değişken.
9     public int istenenGenislik = 720; //Harici kameradan istenen çözünürlüğün genişliği.
10    public int istenenYuseklik = 576; //Harici kameradan istenen çözünürlüğün yüksekliği.
11    public int istenenKareSayi = 25; //Harici kameradan istenen kare sayısı.
12
13    void Start ()
14    {
15        WebCamDevice[] kameralar = WebCamTexture.devices;
16        //WebCamTexture sınıfından alınan kamera aygıtlarını kameralar yapısına tanımlıyoruz.
17        WebCamTexture kameraGoruntu = new WebCamTexture(istenenGenislik,istenenYuseklik,istenenKareSayi);
18        //kameraGoruntu adıyla, kameradan gelen görüntüyü saklayacağımız bir webcam dokusu oluşturuyoruz.
19        kameraAdi = kameralar[deviceID].name ;
20        //Kullandığımız kameranın isim bilgisini oluşturduğumuz ad değişkenine atıyoruz.
21        obje = GetComponent<Renderer>();
22        //Kodumuzun bulunduğu objemizin renderer bileşenini başta oluşturduğumuz değişkene atıyoruz.
23        obje.material.mainTexture = kameraGoruntu;
24        //Kodumuzun bulunduğu objenin üzerini kamera görüntümüzle kaplıyoruz.
25        kameraGoruntu.Play();
26        //Kamera görüntümüzün akışını başlatıyoruz.
27    }
28 }

```

Resim 2.Harici Görüntü Aygıtından Görüntü Almak İçin Kullanılan Unity 5.5 C# Kodu

Üç boyutlu grafiklerin gerçek zamanlı olarak çizimi, dijital oyunların yaygınlaşması ile hızla gelişme göstermiştir. Özellikle, fiziksel tabanlı çizim yapan ve foto-gerçekçiliği hedefleyen Unreal Engine, Unity gibi oyun motorlarının yeni sürümlerinin kullanılmaya başlanması ile beraber gerçeğe çok yakın grafikler oyun motorları ile gerçek zamanlı olarak çizilebilmektedir. Ayrıca bu oyun motorlarının belli yazılım dilleriyle rahatlıkla kodlanabilmeye açık olması ve mobil platformları desteklediklerinden dolayı dijital kameraların özelliklerine erişmeye olanak tanımaları, oyun motorlarını görsel etki oluşturma sürecinde, hatta renk düzeltme sürecinde etkin olarak kullanabileceğimiz araçlar haline getirmektedir. Oyun motorlarını tamamen canlandırma grafiklerin çiziminde kullanabileceğimiz gibi, gerçek oyuncuları sanal mekânların içine yerleştirmek için; ya da sanal oyuncuları gerçek mekânların içine yerleştirmek için kullanabiliriz.

Unity, Unity Technologies tarafından geliştirilen Haziran 2005’de ilk kararlı sürümü yayınlanan yeni nesil bir oyun motorudur. Tamamen ücretsiz sürümü bulunan oyun motoru, gerçek zamanlı grafikleri yüksek kalitede çizmeye olanak sağlamaktadır. Kodlama kütüphanesinde yer alan kodlarla harici bir video kameradan alınan görsel verinin oyun motorunu içine gerçek zamanlı olarak alınması ve resim sekansı olarak çıktı alınması ya da yardımcı ekran yakalama yazılımları ve aygıtları ile video olarak kaydedilmesi mümkündür.

KAMERADAN GELEN GÖRÜNTÜNÜN OYUN MOTORUNUN İÇİNE ALINMASI

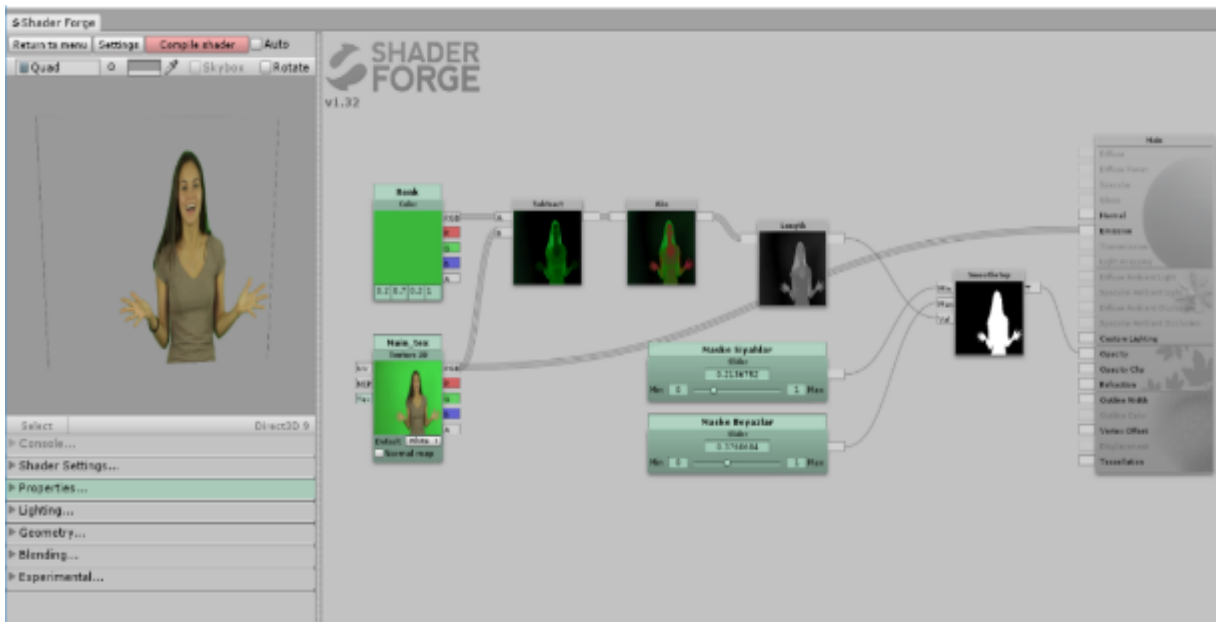
Genel olarak, günümüz görsel etki iş akışında, oyuncular yeşil ya da mavi perde önünde çekilir ve çekim sonrasında yeşil ya da mavi renk silinerek sanal bir mekânın içerisinde yerleştirilir. Bu tarz bir iş akışında oyuncuların yerleştirilecekleri sanal dünyayı gerçek zamanlı olarak görmeleri ya da sanal uzaydaki nesnelere etkileşime girmeleri mümkün olmaz. Oyuncular ve film ekibi hayal güçlerini kullanarak ve referans görüntüleri esas alarak yaratacakları sanal dünya varmış gibi film çalışmasını gerçekleştirirler. Gerçek mekânlarla sanal karakterlerin birleştirildiği çalışmalarda da aynı yöntem izlenir. Kamerayla görüntülenen fiziksel dünyanın sanal uzayın içine gerçek zamanlı olarak getirilmesi ve oyun motorunun sanal dünyayı ya da karakterleri gerçek zamanlı çizibilme olanağından yararlanılması bu süreci oyuncular ve set ekibi tarafından kolaylaştırır. Polygon.com’un 1 Mart 2017 tarihli “Star Wars: Rogue One”ın en iyi karakteri gerçek zamanlı çizildi, sinemada bir ilk” başlıklı haberinde görsel etki süpervizörü John Knoll, görsel etkileri son halinin anında görülebilmesinin filmin yapımına yardım ettiğini açıklamıştır. (Polygon.com, 2017)

Star Wars: Rogue One filminde kullanılan Unreal Engine 4 gibi Unity de yeni nesil bir oyun motorudur ve benzer özellikler içerir. Unity, JavaScript ya da C# programlama dili kullanılarak tüm özelliklerine erişilebilen bir yazılımdır. Unity uygulama programlama arayüzü (Unity API) kullanıcıya Unity oyunları ve yazılımları oluşturması için birçok araç sunar. Unity oyun motorunun içine harici bir

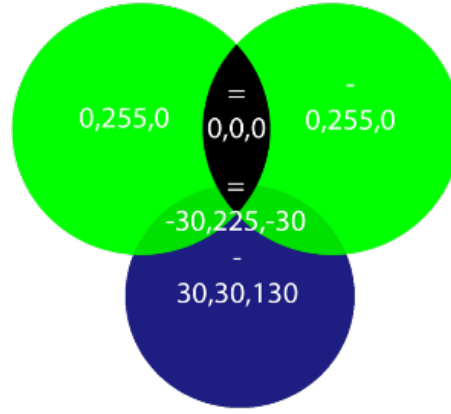
kameradan görüntü çağırabilmek için UnityEngine kütüphanesinde yer alan “WebCamTexture” sınıfını kullanılır.(Unity Technologies, 2017) Bu sınıfın içinde yer alan elementlerle kameradan gelen görüntüyü bir doku dosyası haline getirip istediğimiz öğeye atamamız mümkün olmaktadır. Resim 2’de, harici kameradan görüntüyü almamızı sağlayacak C# programlama diliyle yazılmış bir kod örneği bulunmaktadır. Burada yer alan bazı değişkenler çıkartılarak kod daha da sadeleştirilebilir, ya da Unity’nin diğer kütüphane öğelerinden de yararlanılarak başlat-durdur tuşları gibi ek özellikler katılabilir. Bu koddan yararlanabilmemiz için öncelikle sahnemizde üç boyutlu bir obje oluşturmamız gerekir. Örneğin; oyun motorunda hazır olarak sunulan üç boyutlu objelerin içerisindeki “plane” objesi kullanılabilir. Bu objenin kullanımı bize görüntüyü yansıtacak düz bir yüzey sağlar. Sonrasında oluşturduğumuz objeye, oluşturduğumuz kodu, bileşen olarak eklememiz gerekir. Kod dosyasını objenin üzerine sürükleyerek ekleriz. Unity editöründe oyun ön izlemesini başlattığımızda kameramızdan görüntümüz akmaya başlayacaktır, durdurduğumuzda ise görüntümüz kaybolacak objemiz malzemesinin ön tanımlı rengine bürünecektir. Objemizin büyüklüğünü değiştirerek görüntümüzün oranını istediğimiz gibi değiştirebiliriz ya da objemizin konumunu değiştirerek görüntümüzü üç boyutlu sahnenin içinde istediğimiz gibi konumlandırabiliriz.

SHADER FORGE EKLENTİSİ İLE RENK SİLMESİNE UYGUN GÖLGELENDİRİCİ HAZIRLANMASI

Unity oyun motoru içerisinde, üç boyutlu ve iki boyutlu sahne unsurlarına malzeme tanımlanabilir. Malzemeler, gölgelendirici terimiyle tanımlanan kod dizileriyle çalışırlar ve kullandıkları gölgelendirici ile görsel özellikleri belirlenir. Malzemeler nesnelere, dokular ve ışıklar arasında bağlanır. Bu bağın nasıl olacağı ise, örneğin nesnenin ışığa karşı nasıl davranacağı gibi, gölgelendiricilere göre belirlenir. “Tamamen beyaza boyalı bir küp hayal edelim. Bütün yüzeylerde aynı renk kullanılsa bile, ışığın geliş yönüne ve bakış açımıza göre hepsi beyazın farklı bir tonu olacaktır. Üç boyutlu grafiklerde bu ek gerçekçilik, ışığın davranışını taklit eden gölgelendiriciler ile sağlanır.”(Zuconci, Lammers, 2016: 36) Örneğin, kameradan aldığımız görüntü herhangi bir malzemeye tanımlandığında nasıl görüneceği, o malzemenin gölgelendiricisi tarafından belirlenir. Bu özelliği kullanarak kameradan aldığımız görüntü üzerinde neredeyse sonsuz oynama imkânımız bulunur. Gölgelendirici yazılımlarını yazmak için çeşitli programlama dilleri geliştirilmiştir. Unity pek çok gölgelendirici programlama dilini destekler. Unity projemiz için, HLSL ya da Open GL gibi programlama diliyle gölgelendiriciler oluşturabileceğimiz gibi Shader Forge gibi bize görsel programlama imkânı sunan bir eklenti ile de gölgelendiricimizi oluşturabiliriz.

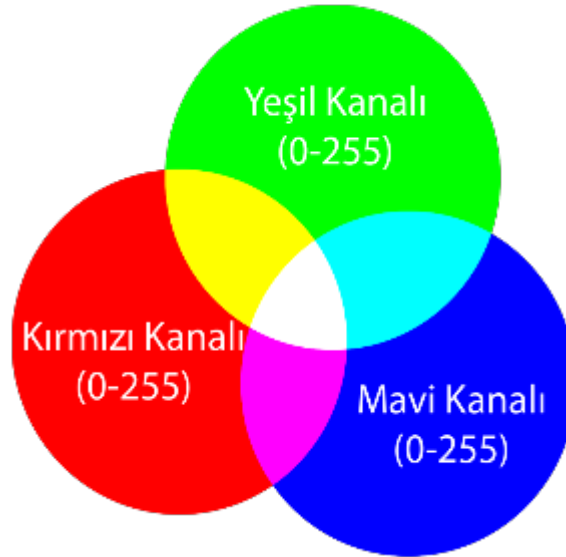


Resim 3: Unity Shader Forge Eklentisi Renk Silme Gölgelendiricisi Şeması



Resim 4: Katmalı renk karışımına göre çeşitli renk değerleri arasındaki işlemler.

Resim 3’de görülen Shader Forge eklentisinde hazırlanan bir renk silme gölgelendiricisinin grafiğidir. Burada görülen her unsur aslında gölgelendirici programlama dilindeki çeşitli fonksiyonların görsel karşılığıdır. Pek çok farklı şekilde rengi silecek gölgelendiriciler hazırlanabilir. Her gölgelendirici yazılımının giriş değerleri ve çıkış değerleri bulunur. Bu grafikte iki giriş değeri bulunmaktadır. Birincisi kameradan aldığımız görüntüyü atayacağımız “Main Tex” girişimiz, ikincisi ise kamera görüntüsünden çıkararak saydamlaştırmak istediğimiz rengi seçtiğimiz “Renk” girişi. Shader Forge’da bu girişler “Properties(Özellikler)” olarak isimlendirilir. Bu girişleri oluşturmak için, kamera görüntümüzün yer alacağı “Texture2D” düğümü(node) ve sileceğimiz rengi seçeceğimiz bir “Color” düğümü eklememiz gerekir. Shader Forge düğüm tabanlı (node based) bir yazılımdır. Bu tür yazılımlarda her bir öge, düğüm olarak isimlendirilir ve düğümlerin birden fazla girişi ve çıkışı bulunabilir.



Resim 5: Katmalı Renk Karışımı

Girişi bulunmayan özellik düğümleri haricindekiler, girişten aldığı veriyi düğümün özelliğine göre işleyerek çıkış ya da çıkışlara verir. Texture2D ve Color düğümü girişi olmayan düğümlerdir. Buradaki giriş, nesnenin malzemesi tarafından yapılır. Buradaki amaç her seferinde gölgelendirici koduyla oynamadan, malzeme arayüzünü kullanarak veri girişi yapmaktır.

Oluşturacağımız gölgelendirici, fiziksel tabanlı bir gölgelendirici, aydınlatılabilen(lit) ya da aydınlatılamaz(unlit) bir gölgelendirici olabilir. Bu örnekte, aydınlatılamaz bir gölgelendirici oluşturulmuştur ve renk kanalı yoktur. Bunun yerine kendi ışığını yaydığı için “Emission” kanalı bulunur. Girişten çıkışa iki ayrı bilgiyi taşımamız gereklidir. Birincisi “Emission” kanalına taşıyacağımız renk bilgisi, ikincisi ise bir maske oluşturarak “Opacity” kanalına taşıyacağımız saydamlık bilgisi. Bunun için tamamen siyah ve beyazın tonlarından oluşturduğumuz bir maske yaratmamız gereklidir. Buradaki beyaz görünür alanları, siyah da saydam alanları belirtir. Siyah ve beyaz haricindeki gri tonlar resmin yarı saydam görünmesine yol açar. Girişlerimiz için kullanılan resimlerimiz ve renklerimiz RGB renk modelinde oluşturulmuştur ve 4 adet 8 bitlik kanal içerir. Bunlardan katmalı renk karışımına göre üç temel renk olan kırmızı, yeşil ve mavi için kullanılır. “Katmalı karışım, renklerin ışık olarak karışımıdır. Renkli televizyon, resim ve baskı tekniğinde olduğu gibi bazı renklerin birbirleriyle karıştıkları zaman değişik renkler meydana getirmesi olayına dayanmaktadır. Mavi, yeşil ve kırmızının şiddetleri eşit kalmak üzere azaltıldıkça beyaz grileşir, gri koyu gri olur neticede siyah görünür. Örneğin, bu ışıklardan yeşille kırmızı belli oranlarda birbirlerine karıştırıldıklarında sarı renk elde edilir.”(Vardar, 2006:39) Dördüncü kanal ise alfa kanalıdır.

Başlangıçta video görüntümüzün yer alacağı düğümümüzün birleşik RGB çıkışını, gölgelendiricimizin “emission” girişine bağlamamız gerekir. Böylece videomuz görüntüde belirebilir. Diğer işlemler tamamen videodaki istenmeyen bölgeyi silmek için siyah-beyaz bir maske yaratmak amacıyla. Bunun için yapılması gereken ilk işlem silmek istediğimiz renkten, video görüntümüz renk değerlerini çıkarmaktır. Yani RGB değerleri arasında çıkarma işlemi yapmaktır. 8 bitlik RGB görüntüde her kanal 0-255 arası değer alabilir. Örneğin; R:0, G:255, B:0 değerleri almışsa bu tam anlamıyla yeşildir. Görüntümüzdeki her pikselin 0-255 arası bir kırmızı, bir yeşil, bir mavi değeri bulunur ve renkler katmalı renk karışımına göre oluşturulur. 0,0,0 değeri siyahtır ve 255,255,255 değeri beyazdır. Bu değerler 0 ya da 255’ten daha büyük ya da daha küçük olsa dâhi renksel olarak bir karşılıkları olamaz, eksi değerler siyah, 255 üstü değerler ise beyaz görünür.

Bu özellikten yararlanarak “Color” düğümümüzden, yani görüntüden çıkarmak istediğimiz rengimizden, “Main tex” düğümümüzün renk değerlerini çıkardığımızda benzer değerler birbirini sıfırlayacağından silmek istediğimiz renkte pikseller sıfır ya da sıfıra yakın değer alacaktır. Bu çıkarma işlemi “Subtract” düğümünü kullanarak yapabiliriz. Ayrıca seçtiğimiz renk hariç diğer tüm renkler de sıfır ya da sıfırın altına düşecektir. Bu değerleri geri getirip artı değerlere çevirmek durumundayız ki, maskemizdeki pozitif değerleri oluşturabilelim. Bunun için “Abs” düğümünü kullanıyoruz ve tüm eksi değerleri değerleri artıya çeviriyoruz. Daha sonra aldığımız değerleri “Length” düğümüne giriyoruz. Length düğümü aldığı değerlerin birbirine olan uzunluğunu hesaplar ve en büyük uzaklık değerlerini beyaz, en küçük uzaklık değerlerini ise siyah olarak görselleştirir. Böylece sadece siyah, beyaz ve grinin tonlarından oluşan bir resim oluşturmuş oluruz.

Ancak maskemizdeki gri değerleri yarı saydam görürüz, bu yüzden gri değerleri siyaha ya da beyaza yaklaştırmak durumundayız. Bunun için “Smooth Step” düğümünü kullanabiliriz. Bu düğümde “Min”, “Max” ve “Value” olmak üzere üç giriş bulunur. Value girişine length düğümüyle oluşturduğumuz parlaklık değerlerinden oluşan veriyi gireriz. Smooth Step düğümü, “Value” girişine girdiğimiz resmin, belirlenen min değerinden düşük değerlerini siyah, max değerinden büyük değerlerini de beyaz haline getirir. Bunun için “Siyahlar” ve “Beyazlar” olarak isimlendirdiğimiz iki slider kullanabiliriz. Bu yöntemle çok yüksek karşıtlıklı, maskelemeye uygun bir siyah beyaz resim oluşturmak mümkündür. Burada alacağımız çıkış gölgelendirici düğümümüzün “Opacity” girişine girmemiz gerekir.

BİRLEŞTİRİLEN GÖRÜNTÜLERİN KAYDEDİLMESİ

Oyun motorunda birleştirilen gerçek ve sanal görüntüler pek çok yöntemle kaydedilebilir. Unity oyun motorunun standart kütüphanelerinde video kaydetmeye uygun komutlar bulunmamaktadır. Ancak Unity Engine kütüphanesi içinde yer alan “Application.CaptureScreenshot” komutu ile resim sekansları kaydetmek mümkündür. Resim 6’daki komutlar kullanılarak kolaylıkla resim sekansları

oluşturulabilir. Bu yöntem oldukça pratik olmakla beraber kameradan gelen görüntünün kare sayısı oyun motoru tarafından sınırlandırıldığında gerçek görüntülerdeki hareketlerde zamanın bozulması sonucu hızlanmalar yaşanmaktadır. Bu ancak çok basit sahneler oluşturarak ya da kaydetme boyutunu küçülterek aşılabılır. Bu yüzden yüksek çözünürlüklü resimler oluşturulmak istenen durumlarda kullanım alanları sınırlıdır. Bu yöntemde yaşanan hız sorunları sistemden sisteme değişiklik gösterebilir.

Bir başka yöntem, ekran görüntüsünü kaydeden bir kaydedici yazılım ya da donanım kullanmaktır. Örneğin; Open Broadcaster Software ücretsiz ve açık kaynak kodlu bir ekran kaydetme yazılımıdır. İşletim sisteminde açık olan herhangi bir pencere ya da ekranın tümü bu yazılım vasıtasıyla kaydedilebilir. Oluşturulan görüntünün bu yöntemle kaydedilmesi daha yüksek çözünürlüklerle kayıt yapmak ve doğrudan video olarak kayıt yapabilmek adına daha avantajlıdır.

FrapS gibi, Camtasia gibi, pek çok ücretli ve ücretsiz ekran yakalama yazılımı mevcuttur. Ekranı kaydetmek için harici bir yöntem de HDMI arayüzü üzerinden kayıt yapabilen kaydedicilerdir. Bilgisayarın HDMI portundan harici kaydedicilere giriş yapılarak ekran görüntüsünün yüksek bit hızlarında video olarak kaydedilmesi mümkündür. Ancak bu yöntem ek donanım ve çoğunlukla ek bir bilgisayar sistemi gerektirdiğinden daha maliyetli bir yöntemdir.

```

1 using UnityEngine;
2 public class ResimSekansiKaydet : MonoBehaviour
3 {
4     //Resim sekanlarını hangi adla kaydedeceğiz?
5     public string klasorAdi = "Plan";
6     //En fazla kaydedilecek kare hızı.
7     public int kareHizi = 25;
8     //resimlerimizin boyutunu büyütme için kullanacağımız rakam.
9     public int boyutCarpani = 1;
10    //Birden fazla klasör olduğunda kullanacağımız klasör isimleri.
11    private string gercekKlasor = "";
12    void Start()
13    {
14        //Bu komut oyun motorunu gerçek zamandan bağımsız,
15        //belli bir kare hızında çalışmaya zorluyor.
16        Time.captureFramerate = kareHizi;
17        // Bu kısımda kullandığımız klasör adında başka bir klasör varsa
18        //klasör adının sonuna gittikçe büyüyen rakamlar koyuyoruz.
19        gercekKlasor = klasorAdi;
20        int sayi = 1;
21        while (System.IO.Directory.Exists(gercekKlasor))
22        {
23            gercekKlasor = klasorAdi + sayi;
24            sayi++;
25        }
26        // Resimleri kaydedeceğimiz klasörü oluşturuyoruz.
27        System.IO.Directory.CreateDirectory(gercekKlasor);
28    }
29    void Update()
30    {
31        // Resimleri isimlendiriyoruz.
32        var isim = string.Format("{0}/kare {1:D04}.png", gercekKlasor, Time.frameCount);
33        // Resimleri kaydediyoruz.
34        Application.CaptureScreenshot(isim, boyutCarpani);
35    }
36 }

```

Resim 6: Oyun penceresinin resim sekansı olarak kaydedilmesi için gerekli C# kodu, Unity 5.5 İçin.

SONUÇ

Yeni nesil oyun motorları ve Unity oyun motoru görsel etki yapım sürecinin henüz çok yeni bir araçtır. Bu araştırmada kullanılan kod kütüphaneleri görsel etki üretim sürecinde işlevsel olsa da film üretim sürecinde kullanılmak üzere hazırlanmamışlardır. Bu sebeple görsel etki ekipleri Star Wars: Rogue One örneğinde olduğu gibi kendi yazılım geliştirmelerini yapmaları halinde daha iyi sonuçlar alabilirler. Bununla beraber Unity oyun motoru pahalı sanal stüdyo uygulamalarına ücretsiz bir alternatif olarak yardımcı araçlarla ve geliştirmelerle birlikte, özellikle küçük bütçeli yapımlarda rahatlıkla kullanılabilir. Yine çekim sırasında ön görselleştirme ve referans oluşturacak bir görselleştirme için de kullanılabilir.

Ücretsiz ve kolay ulaşılabilir yeni nesil oyun motorlarıyla gerçekleştirilebiliyor oluşu, oyun motorları programlamaya açık olduğundan ihtiyaçlara cevap verecek güncellemelerin kolaylıkla yapılabilir oluşu, gerçek zamanlı çizilen mekân ya da karakterler sayesinde yaratıcı ekip ve oyuncuların görsel etkileri çekim sırasında görebilmesi, sanal gerçeklik ve stereoskopik film üretimini de mümkün kılması bu yöntemin olumlu yanları olarak sıralanabilir. Olumsuz yanlarını ise; oyun motorlarının film üretimi için henüz yeni bir araç olması ve bu yönde programlama kütüphanelerinin kısıtlı olması, görüntü girişi ve çıkışında kullanılacak kamera hareketlerini oyun motoruna aktaracak profesyonel donanımın oldukça kısıtlı olması olarak sıralayabiliriz.

Bu çalışmaya ek olarak, harici kameradan gelen görüntülerin ve kamera hareketlerinin hareket algılayıcılar ile üç boyutlu sanal uzaya daha kaliteli ve daha özelleştirilebilir bir şekilde aktarılması için çalışmalar yapılması iş akışının profesyonelleşmesi için faydalı olacaktır. Yine oyun motorunda oluşturulan görsellerin sıkıştırmasız, yüksek dinamik aralıklı olarak ve performans sorunları yaşanmadan kaydedilebilmesi için çalışmalar yapılması bu tarz bir görsel etki sürecinin standartlarını yükseltecektir ve yaygınlaşmasını sağlayacaktır. Bu tarz bir görsel etki sürecinin sinemaya estetik yönden yansımaları, Star Wars: Rogue One filmine benzer kullanımların artmasıyla yeni araştırma alanları açacaktır.

KAYNAKÇA

Moore, Gordon E. , (1965), “Cramming More Components onto Integrated Circuits”, *Electronics Magazine*, 19 Nisan.

Okun, J.A., Zwerman, S.(2010). *The VES Handbook of Visual Effects*. Oxford: Focal Press

Polygon.com (2017), <http://www.polygon.com/2017/3/1/14777806/gdc-epic-rogue-one-star-wars-k2so>
Erişim tarihi: 01.03.2017

Tüm web site: www.polygon.com

Tüm web site: www.unity3d.com

Unity Technologies (2017), <https://docs.unity3d.com/ScriptReference/WebCamTexture.html>

Erişim Tarihi: 25.02.2017

Vardar., B. (2006). *Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri*. İstanbul: Beta.

Zucconi, A., Lammers K.(2016). *Unity 5.x Shaders and Effects Cookbook*, Birmingham: Packt.

BİLGİLENDİRME TASARIMINDA DİSİPLİNERARASI TASARIM İŞBİRLİĞİ VE GRAFİK TASARIMIN BU İŞBİRLİĞİNDEKİ YERİ

Cihan AYBAY
Kayseri Erciyes Üniversitesi
cihanby@gmail.com

ÖZ

Bilgi çağının yaşandığı günümüzde, bilgiye erişim ve iletişim olanakları büyük bir hızla gelişmektedir. Bu gelişim öyle bir boyuttadır ki, artık kendine özgü renk, ses ve mesaj trafiğiyle yeni bir dili temsil etmektedir. Bu güç, onu kavramayan ve hızına ayak uyduramayan toplumların uluslararası alanda var olabilmelerini engellercesine her geçen gün daha da büyümektedir. Birçok alanda olduğu gibi iletişim teknolojileri alanındaki hızlı gelişmelerin sonucu olarak ulaşılmaya kolay hale gelen bilgi, yoğun bir şekilde artmaya başlamıştır. Mevcut bilgiyi hedef alıcıya doğru ve hızlı bir şekilde aktararak bu bilgi yoğunluğunun neden olduğu karmaşadan insanları kurtarmak için bilgiyi sistemli bir biçimde sunmayı amaçlayan bilgilendirme tasarımının gerekliliği önem kazanmıştır. Günlük hayatta; bir adresi bulamamak, belirsizlik içinde kaybolmak, bir işareti anlayamamak vb. durumların sebebi eksik ve yanlış bilgilendirmeden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bilgilendirme sistemleri yaşamımızı kolaylaştıran önemli bir gerekliliktir. Bu alanda başarılı tasarımların ortaya konulabilmesi için disiplinlerarası işbirliğine ve bu işbirliği içerisinde tasarımlara şekil ve yön verecek grafik tasarım disiplinine ihtiyaç vardır.

Anahtar Kelimeler: Bilgilendirme Tasarımı, Grafik Tasarım, Disiplinlerarası İşbirliği

DISCIPLINARY DESIGN COOPERATION AND GRAPHIC DESIGN IN DISPLAY DESIGN LOCATION IN THIS COOPERATION

ABSTRACT

Today that has the information age, access to information and communication facilities are developing very rapidly. This development is a size such that no more distinctive color, sound, and represents a new language with message traffic. This power can not keep up with him unreceptive and speed of their society to exist in the international arena is growing with each passing day engellerce. As in many areas of information communication technology it becomes easy to achieve as a result of rapid developments in began to intensively rise. And transferring existing knowledge to target the right buyers quickly to save the people from confusion caused by the density of information has become more important this information in a systematic manner the requirements of the design aims to provide information. in daily life; can not find an address, get lost in limbo, so to understand a sign. cause of the condition is caused by incomplete and misinformation. Therefore, information systems are an important requirement that facilitates our lives. In this area, the interdisciplinary collaboration in order to demonstrate the successful design and design that will give shape and direction in cooperation is needed to graphic design.

Keywords: Information Design, Graphic Design, Interdisciplinary Collaboration

GİRİŞ

Bilgilendirme tasarımı, henüz grafik tasarımın ortaya çıkmadığı zamanlardan bu yana yaşamı kolaylaştıran önemli bir gereklilik olmuştur. Dünyada tasarım kavramı yokken çoğunluğu mühendis ve matematikçilerden oluşan bir grup insan istatistiksel verileri görselleştirerek bilgilendirme tasarımına ilişkin ilk örnekleri ortaya koymuşlardır. İstatistiksel grafikler ve veri haritaları, 20. yüzyılın başında görevini “bilgi verme amaçlı iletişim tasarımı” yapan grafik tasarımcılara devretmiştir. Bilgilendirme tasarımına doğal olarak aşına olan grafik tasarımcıları uzun süre tek başlarına projeler yapmışlar zaman zaman bir kaç grafik tasarımcı bir arada çalışarak bilgilendirme tasarımı projelerini oluşturmuşlardır. Ancak tasarım teknolojilerindeki gelişmeler paralelinde

bilgilendirme tasarımları da değişerek ve gelişerek meslekler arası işbirliğini gerektiren ve teknolojiye ayak uydurmak zorunda olan bir sürece girmiştir. Bu noktada bilgilendirme tasarımcısı denince akla sadece grafik tasarım temelli insanlar değil, mimarlar, mühendisler, psikologlar, ekonomistler ve projeye bağlı olarak pek çok uzmandan oluşan bir proje ekibi gelmektedir. Kısacası bilgilendirme tasarımı günümüzde disiplinler arası bir alana dönüşmüş olup, grafik tasarım disiplininin bu alan içerisindeki yeri ve önemi daha da artmıştır.

Bilgilendirme Tasarımı

Eski çağlarda ilk insanların mağra duvarlarına çizdikleri resimler, Mısırlılar'a ait kil tabletler üzerindeki hiyeroglifler insanların bilgilerini birbirlerine aktarmalarını sağlayan önemli iletişim araçlarıdır diyebiliriz. Dolayısıyla bilgi insanoğlu varolduğundan beri vardır ve insanoğlu bilgiyi iletebilmek için farklı yöntemler arayışına girmiştir. Konuyla ilgili olarak siyaset bilimci ve bilgi yönetimi uzmanı Horn şöyle söylemektedir:

Mısırlı katipler her gün pazar yerinde oturup, hiyerogliflik mektuplar, raporlar, notlar, ve müşterileri için teklifler yazmışlar. En azından o günden beri, insanların iletişimlerini daha etkin kılmak amacıyla onlara yardımcı olma mesleği gelişmiştir. İletişim uzmanlarına toplumumuzda sıkça rastlanmaktadır: Başkasının adına yazan yazarlar (hayalet yazar), teknik yazarlar, reklam yazarları ve sanat yönetmenleri, halkla ilişkiler yazarları ve pazarlama danışmanları en sık görülenlerdir. İnsanoğlunun çaba gösterdiği herhangi bir alanda, ilk önce, bir uzmanlaşma süreci, sonra da uzmanlıkta artış gözlenmektedir. Bilgilendirme tasarımı; çok eski bir meslek olan iletişim asistanlığının güncel tezahürüdür (Horn, 2009: 30).

19. yüzyılın başlarında sanayi devrimiyle birlikte birçok alanda olduğu gibi iletişim teknolojileri alanındaki hızlı gelişmelerin sonucu olarak ulaşılması kolay hale gelen bilgi yoğun bir şekilde artmaya başlamıştır. Mevcut bilgiyi hedef alıcıya doğru ve hızlı bir şekilde aktararak bu bilgi yoğunluğunun neden olduğu karmaşadan insanları kurtarmak için bilgiyi sistemli bir biçimde sunmayı amaçlayan bilgilendirme tasarımının gerekliliği önem kazanmıştır. Dolayısıyla yeni yeni adını duymaya başladığımız bilgilendirme tasarımı kavramı aslında uzun bir geçmişi olan, günümüzde büyük bir hızla gelişen teknolojinin bir gerekliliği olarak farkına varılan, dünya çapında tartışılan ve günümüzde çeşitli mesleklerden kişilerin dahil olarak olgunlaşma sürecine giren disiplinlerarası bir kavramdır.

Bilgilendirme tasarımı, uygulanmış projeler bazında varlığı çok eskilere dayanıyor olsa da kavram olarak ilk kez 1970'lerde seslendirilmeye başlanmıştır. Richard Saul Wurman 70'li yıllara kadar yaygın ismin bilgilendirme mimarisi olduğunu, sonraları bilgilendirme tasarımının kullanılmaya başlandığını söylemektedir. Pek çok insanın aklında bilgilendirme tasarımı, iç mimari ve endüstriyel tasarım gibi "güzel gösteren tasarım" olarak yerleşmişti. İç mekan tasarımcıları yaşanan mekanı güzelleştirirken, endüstriyel tasarımcılar işlevsel tasarım yapan bir tür mühendislerdi. Bilgilendirme tasarımı da benzer anlayışla, problemin en doğru çözümünü değil, hangi haritanın en güzel görüldüğünü temsil ediyor gibi düşünülüyordu. Mimarlık kavramından geliyor olması, bilgilendirme tasarımına olumlu kazanımlar sağlamıştır. Çünkü mimarlık, o yılların dünyasında işleyişi en iyi anlatan sözcüktü. Bilgilendirme mimarisi kavramından bilgilendirme tasarımına geçiş böyle olmuştur. Günümüzde halen bilgilendirme tasarımını bilgilendirme mimarlığı olarak adlandıranlara rastlanmaktadır (Güler, 2008: 11).

Sözcük anlamı bilginin ve bilgilendirme biçiminin tasarımı olan bilgilendirme tasarımının ana ilkesi, izleyicisi için karmaşık bir veri yığınına anlaşılır ve anında ulaşılabilir kılmaktır. Bunu başarabilmek için, tasarımcılar veri gruplarını iyi tasarlanmış şemalar, grafikler veya diyagramlar şeklinde organize ederler. Bunların örneklerini yıllık raporlarda, bilimsel ders kitaplarında, havaalanlarında, terminallerde, trafikte ve günlük yaşamımızın hemen hemen her alanında görebiliriz. Bilgilendirme tasarımları, iyi tasarlandığında yaşamımızı kolaylaştırdığı gibi kötü tasarlandığında da yaşamımızı bir kabaşa dönüştürebilirler.

Bilgilendirme tasarımı özellikle kamusal alanlarda çok dikkat edilmesi gereken bir konu olup, iletilmek istenen bilginin “herkes” e hitap etmesi ve “herkes”in kullanabileceği şekilde tasarlanması gerekir. Dolayısıyla bilgilerin kullanıcılara doğru ulaştırılması yapılan bilgilendirme tasarımı uygulamalarının olabilecek en verimli şekilde kullanılabilmesi için ilk şarttır diyebiliriz. Örneğin hangi saatte, hangi duraktan geçip, nereye gideceği belli olmayan ve numarası bilinmeyen bir otobüsün, belli bir noktaya, belli bir saatte, toplu taşıma kullanarak ulaşmak isteyen bir kullanıcıya faydası yoktur.

Bilgilendirme tasarımının algılanması, tanınması ve yaygınlaşması amacıyla disiplinlerarası araştırma yapan, alanın resmi temsilcisi Uluslararası Bilgilendirme Tasarımı Enstitüsü - International Institute for Information Design (IIID) “Bilgilendirme tasarımı, kullanıcıların belirlenen gereksinimleri doğrultusunda, mesajın taşıyacağı içeriğin ve sunulacağı ortamın belirlenmesi, planlanması ve biçimlendirilmesidir” şeklinde bir tanımlama yapmaktadır (Grafik Tasarım Dergisi, 2009, s.83'teki alıntı).

Bilgilendirme tasarımı köklü bir tarihsel birikimi olmasına rağmen yer yer tanınan, yer yer tanınmayan, yer yer de yanlış tanınan bir tasarım dalıdır. Zamanla kuramsal tartışmalar ve ortak söylemlerle adı konmuş ve tasarım dünyasında kendine yer edinmiştir. Adlandırılması yeni bir dönemin başlangıcı gibi değil, var olan bir kavramın keşfi gibidir. Farklı disiplinler arasındaki iş birliğiyle şekillenme sürecine giren bu alan iletişim teknolojilerinin gelişimine kadar bir bütün olarak algılanamamıştır. Gözlemlenebilmesi gelişen iletişim ve ulaşım kanalları sayesinde olanaklı olmuştur (Güler, 2008: 6). Bilgi yönetimi uzmanı Horn da şu sözleriyle bilgilendirme tasarımının tamamen şekillenmemiş bir meslek olduğunu belirtmektedir:

Bilgilendirme tasarımı tümüyle şekillenmiş bir meslek değildir. Uygulayıcıları tarafından bu meslek hakkında farklı görüşler dile getirilmekte, hatta farklı adlandırmalar benimsenmektedir. Gazete ve dergilerde bilgilendirme grafiği (information graphics); iş dünyasında sunum grafiği (presentation graphics) veya iş grafiği (business graphics); ve bilimde bilimsel görselleştirme (scientific visualization) olarak adlandırılmaktadır. Bilgisayar mühendisleri arayüz tasarımı (interface design) diye adlandırırken, konferans yardımcıları grafik kayıt (graphic recording) ve mimarlar işaret sistemi (signage) ya da yönlendirme (wayfinding) gibi deyimler kutlanmaktadır. Grafik tasarımcılar sadece tasarım (design) sözcüğünü kullanmaktadırlar. Tüm bu uygulayıcıların farklı adlandırmalara olanak veren özel ilgi alanları olsa da, özünde kaygılarının ve uygulamalarının çoğu benzerdir. Farklı deyimlere rastlanması; bilgilendirme tasarımının, birbirleriyle çok az ya da hiç ilişkisi bulunmayan ayrı gruplar tarafından tanımlandığını göstermektedir. Böyle olsa bile, "bilgilendirme tasarımı" bayrağı altında yola çıkma konusunda gittikçe artan bir eğilim olduğu da şüphe götürmez (Horn, 2009: 30-32).

İletişim tasarımı olarak da bilinen Bilgilendirme tasarımı; tipografi, grafik tasarım, uygulamalı dilbilim, uygulamalı psikoloji, uygulamalı ergonomi, bilgisayar ve diğer alanları içine çeken bir hızla büyüyen bir disiplindir. Bilgilendirme tasarımı; formlar, yasal belgeler, işaretler, bilgisayar arayüzleri, teknik bilgi ve işletme / montaj talimatları gibi şeyleri anlamak ve kullanmak için insanların ihtiyacına bir cevap olarak ortaya çıkmıştır (Walker ve Barratt, 2008). Dolayısıyla bilgilendirme tasarımının uygulama alanları çok geniştir. Kullanım klavuzları, haritalar, trafik ve yönlendirme işaretleri, piktogramlar, istatistiksel verilerin sunumu, raporlar, prospektüsler, etkinlikler, sergiler, fuarlar, açık / kapalı, özel / kamusal, alanlarda ihtiyaç duyduğumuz yönlendirmeler, uyarılar vs. bu konunun uygulama alanlarıdır.

Bilgilendirme tasarımının yeni bir akademik disiplin olduğunu ancak bilginin yeni bir alan olmadığını belirten İsviçreli bilgilendirme tasarımı profesörü Pettersson; bugünün bilgilendirme tasarımının kökeninin, grafik tasarım, mimarlık, mühendislik ve bu alanlardaki eğitim öğretim ve üretimlere dayandığını, insanların bilginin açık ve seçik sunumu ve yorumlanmasına olan ihtiyacı kabul ettiklerini söylemektedir (Pettersson, 2012: 31-32).

Bilgilendirme tasarımı; hedef kitle alıcılarının bilgi gereksinimlerini karşılamak için, mesajın analizi, planlanması, sunumu ve anlaşılmasını kapsayan bir disiplin olup, iyi tasarlanmış bir bilgilendirme

tasarımı çalışması hem estetik, ergonomik ve ekonomik olacak hem de ilgili gereksinimleri karşılayacaktır (Pettersson, 2002: 19).

Rune Pettersson; bir bilgi alanı olarak bilgilendirme tasarımının dört ana madddeyle açıklayabileceğimiz bir temel üzerine kurulu olduğunu belirterek, bu maddeleri şöyle sıralamıştır:

1. Bilgilendirme tasarımının çok disiplinli olması.
2. Bilgilendirme tasarımının çok boyutluluğu.
3. Bilgilendirme tasarımındaki teori ve uygulama iş birliği.
4. Bilgilendirme tasarımında firma kurallarının olmaması (Pettersson, 2012: 31).

Günümüzde halen üzerine kuramsal araştırmalar yapılan bilgilendirme tasarımı ile ilgili farklı alanlardan gelen insanlar tarafından çeşitli tanımlamalar yapılmış ve yapılmaktadır.

Siyasal bilimci ve bilgi yönetimi uzmanı Horn (2009)'a göre; "Bilgilendirme tasarımı; bilginin insanlar tarafından etkin ve verimli olarak kullanılmasına olanak verecek şekilde hazırlanma sanatı ve bilimidir" ve temel hedefleri şunlardır:

1. Anlaşılabilir, hızlı ve doğru bir şekilde düzeltilebilir ve kolayca etkin eyleme dönüştürülebilecek belgeler geliştirmek.
2. Ekipmanla olabildiğince kolay, doğal ve keyif verici etkileşimler tasarlamak. Bu; etkileşimli arayüz tasarımında birçok sorunun çözülmesini sağlar.
3. İnsanların, rahatlık ve kolaylıkla üç boyutlu boşlukta yön/yol bulmalarını sağlamak (özellikle kentsel alanlarda; fakat son gelişmelere bakıldığında sanal alan da bu kapsama dahil edilebilir) (Horn, 2009: 30).

Carnegie Mellon Üniversitesi Tasarım Yüksekokulu Başkanı Irwin ise; bilgilendirme tasarımının insanlar için dil tasarlamak olduğunu belirterek, yapılan çalışmanın insanlar için dünyayı anlama ve algılama konusunda bir tür dil görevi göreceğini, bir başka deyişle içinde yaşadıkları dünyanın dilini bu yolla anlayabileceklerini ifade etmektedir (Güler, 2008, s.10'daki alıntı).

Kısaca bilgilendirme tasarımı hızla artan bilginin tüm insanların anlayabileceği ortak bir dilde sunum biçiminin tasarlamasıdır diyebiliriz. Günümüzde yüksek hızda ulaşım, küreselleşme, teknolojik gelişmeler ve sosyal eylemciliğiyle hızlı tempolu modern dünyanın ihtiyaçları bilgilendirme tasarımına duyulan ihtiyacı daha da bir arttırmaktadır.

Bilgilendirme Tasarımında Disiplinlerarası Tasarım İşbirliği

Bilgilendirme tasarımının tek başına tümüyle şekillenmiş bir meslek olamaması disiplinlerarası bir alan olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü grafik tasarım, mimarlık, mühendislik, endüstri tasarımı, şehir planlama gibi alanla ilgili disiplinlerin her biri bilgilendirme tasarımını farklı isimlerle adlandırmaktalar ayrıca birbirleriyle tam bir işbirliği oluşturamamaktadırlar. Örneğin; bilgisayar mühendisleri arayüz tasarımı (interface design) diye adlandırırken, mimarlar işaret sistemi (signage) ya da yönlendirme (wayfinding), grafik tasarımcılar ise sadece tasarım (design) sözcüğünü kullanmaktadırlar (Horn, 2009: 30-39). Bu isim farklılıkları ve işbirliğinin sağlanamaması bilgilendirme tasarımının tanınmasını zorlaştırdığı gibi alanın tümüyle şekillenmiş başarılı bir meslek olmasını da engellemektedir.

Günümüzde gelişen teknolojinin de etkisiyle meslekler arası bir işbirliğinin gerekliliği durumu ortaya çıkmış olup, plastik sanatlar disiplinleri de kendi arasında iç içe geçerek sanat ve tasarımda disiplinlerarası işbirliğini oluşturmuşlardır. Dolayısıyla bu disiplinlerarası işbirliğinin bilgilendirme tasarımlarında da görüldüğü ve tasarlanan çalışmaların disiplinlerarası iş birliği içerisinde gerçekleştirildiğini görmekteyiz. Konuyla ilgili olarak Amsterdam'daki Information Design Studio firmasının başkanı Gerlinde Schuller şöyle söylemektedir:

Bilgilendirme tasarımı, disiplinlerarası bir yaklaşımdan türemiştir. Bu alanda etkin olan kişiler farklı bilim dallarından gelmektedir. Diğer bilim dallarıyla içeriğe bağlı bir şekilde devamlı olarak işbirliği yapmışlar ve bu diğer yaklaşımlar ile düşünce yöntemlerini, ilham kaynağı olarak kullanmışlardır. Yenilikçi grafik gösterimlere ek olarak, her şeyden önce, yeni düzen, yönlendirme ve etkileşim yöntemleri keşfetmişlerdir. Ayrıca bunlar, karmaşık olgu dizinlerinin yorumlanması için temel standartlar oluşturmuş ve günlük yaşantı için yeni uyum destekleri sağlamışlardır (Schuller, 2009: s.40).

Tasarımın içinde ve ötesinde işbirlikli çalışma çok yeni bir oluşum olmayıp, tasarım dünyasının saygı duyulan şirketi Pentagram 1972 yılında bu etkileşimli iş ortaklığı uygulamalarına olanak sağlamak için kurulmuştur. O günden bu yana 19 ortaklı uluslararası şirket, pek çok disiplini temsil etmiş ve iş ortaklığı kültürel yapısının temel bir parçası olmuştur. 2005 yılında, Bloomberg firmasının New York'taki merkez ofisinin iç mekan grafik tasarım projesini, yönlendirme tasarımı alanında uzman olan Paula Scher ve etkileşimli tasarım uzmanı olan ortağı Lisa Strausfeld, Studio Architecture ile birlikte yürütmüşlerdir. Proje kapsamında hem bina grafikleri hem de medya enstalasyonları (medya yerleştirmeleri) olduğundan disiplinlerarası bir işbirliği kurulmuş ve başarılı çalışmalar ortaya konmuştur (Twemlow, 2011: 27). Dolayısıyla farklı iki disiplinden tasarımcının işbirliği içerisinde çalışması; mekan içi iletişimde yaratımların artması ve hedef alıcılara bilginin doğru ve eksiksiz olarak etkili bir şekilde aktarılması açısından tartışılmaz bir öneme sahiptir. Doğru ve etkili bir bilgilendirme tasarımı için doğru bir mekan tasarımına ve doğru bir görsel iletişime, dolayısıyla disiplinlerarası tasarım işbirliğine ihtiyaç vardır.

Tasarım, başlangıçta sadece sanat eğitimi veren kurumlarda ana ders iken, 1950 yılından sonra bilim ve teknolojiye paralel olarak büyük bir değişim geçirmiş ve hemen hemen her disipline hitap eder konuma gelmiştir. Bu değişim karşısında tasarım eğitiminin de değişime uğraması kaçınılmaz olmuştur. Dolayısıyla tasarım eğitimi veren programlara, akademisyen ve öğrencilere bu alan için yeterli ve yaratıcı çözümler üretebilecek nitelikler kazandırılması amacıyla ICOGRADA (The International Council of Graphic Design Associations) – Uluslararası Grafik Tasarım Dernekleri Konseyi ilkinin 2000 yılında yayınladığı Tasarım Eğitimi Manifestosu'nu 2011 yılında eksikleri giderilmiş kapsamlı bir şekilde tekrar yayınlamıştır. "Icograda 2011 Tasarım Eğitimi Manifestosu" nda; tasarım alanında kültürlerarası ve meslekler arası işbirliğinin artırılması, öğrencilerin teknolojiye gelişimlere ve getirdiği yeniliklere hazırlanması ayrıca niteliksel ve niceliksel araştırma yöntemlerinin öğrenciye öğretilmesi vurgulanmıştır.

Bilgilendirme tasarımı ile ilgili farklı meslekten uzmanları bir araya getirerek alanla ilgili başarılı çalışmaların ortaya konulabilmesi için, yurtdışında SEGDA ve IIID adlı bilgilendirme tasarımı konusunda yönlendirici ve eğitici kuruluş ve dernekler kurulmuştur. Bu kuruluşlar her yıl alanla ilgili uluslararası yarışmalar düzenlemekte, profesyonelleri ve öğrencileri ödüllendirmektedir.

Bu kuruluşlardan IIID; 2007 yılında İsveç'teki Malardalen Üniversitesi ile birlikte, uzaktan eğitim veren IDU (Information Design University) – Bilgilendirme Tasarımı Üniversitesi projesini başlatmışlardır. Sanal Bilgi Tasarım Üniversitesi olan IDU'nun kurulma fikri; IIID'deki toplantılarda gündeme gelen, bilgi tasarımı öğretimi için bir birleşik taban geliştirme konusundaki tartışmalar sonucu ortaya çıkmıştır. IDU çeşitli ülkelerdeki üniversitelerin de katılımıyla uluslararası çevrimiçi üniversite olmayı amaçlamaktadır (Information Design Exchange [IDX], 2007: 24).

Ne yazık ki ülkemiz bu anlamda bir adım daha geriden ilerlemekte, Ülkemizde IIID üyesi üniversite bile bulunmamaktadır. Hacettepe Üniversitesi öğretim üyesi Namık Kemal Sarıkavak Grafik Tasarım Dergisi'nin 54. sayısında yayınladığı makalesinde Hacettepe Üniversitesi örneğiyle ülkemizdeki bu durumu güzel bir şekilde özetlemiştir. Sarıkavak (2013)'a göre; ülkemizde "Avrupa Birliği'ne Uyum Çerçeve Anlaşması" bağlamınca ve "Bologna Süreci"ne uygun olarak dersler güncellenmiş, hem bölüm içi hem de bölüm dışı seçmeli derslerin sayısı arttırılmıştır. Ancak, çok disiplinli ya da çift dallı bir eğitim ve öğretim ortamı oluşturmayı amaçlayan Bologna Vizyonu yeterince anlaşılammış, özellikle güzel sanatlarda ve de grafik bölümünde tam anlamıyla bu amaca ulaşılammıştır. Dolayısıyla Bologna Süreci'nin ruhu tam olarak özümsemediği için eski alışkanlıklarla bu yaklaşımlar yürütülmeye çalışılmıştır. Anlayış yeni olsa da, müfredat ve program gerçek anlamda yenilikçi olamamıştır (Sarıkavak, 2013).

Twemlow, giderek artan sayıda tasarım okulunun, öğrencileri iş ortamının yeni gerçekliğine alıştırmak ve kişisel eğilimlerini yansıtmaya fırsatı bulmaları için disiplinler arası derslerin sunulduğunu belirterek Kaliforniya'daki Pasedana Art Center Tasarım Okulunu örnek göstermiştir. Bu okulda çeşitli tasarım kökenlerine sahip yüksek lisans öğrencileri Disiplinlerarası Atölye'de birlikte çalışmaktadırlar. Ürün tasarımcısı Karen Hofman, Grafik Tasarım Bölüm Başkanı Nikolaus Hafermaas ve bilimkurgu yazarı,

aynı zamanda *Visionary in Residence* kitabının yazarı Bruce Sterling tarafından yürütülen bu programda ekip olarak bir tasarım projesinin kavramından pazarlamasına kadar, her yönünün çalışılmasına odaklanılmaktadır (Twemlow, 2011: 28).

Ünlü Hollandalı tasarımcı Gert Dumbar; bilgilendirme tasarımında disiplinlerarası işbirliği ve bu işbirliği içerisinde grafik tasarımcının yeri ve önemini şu şekilde vurgulamaktadır:

Mimar yıkılmayacak bir bina yapar. Grafik tasarımcı ise binanın sinyalizasyon sisteminden sorumludur. Bu durumda, mimarla çalışmak durumundadır. Bazen bina için görsel kimlik önerir. Bu, birlikte uyum içerisinde çalışma meselesi. Bu tip bir işbirliğinin herhangi bir kuralı yok; tamamen mimarın ve grafik tasarımcının entelektüel kalitesi ile ilgili bir durum; eğer bu kalite yüksekse, mimar ve tasarımcı bir arada çok güzel işler ortaya çıkarabilirler, Mimarlar, her şeyi yapabileceklerini iddia etseler de, bu olanaksız, her şeyi yapamazlar. Ben öğrencilerimi de farklı disiplinlerle çalışmaya teşvik ediyorum. Onları moda tasarımı bölümüne, kuram bölümüne, hatta konservatuara yönlendiriyorum. Çünkü grafik tasarım diğer disiplinlerle çalışmaya çok açık bir disiplin, ... (Tuncer, 2009, s.54'teki alıntı).

Grafik Tasarım Disiplininin Bilgilendirme Tasarımı İçerisindeki Yeri

19. yüzyılın başlarında sanayi devrimiyle birlikte Kültürel ve politik alanlarda gerçekleşen büyük değişimlerin sonucunda tasarımda da yeni uzmanlık alanları ortaya çıkmıştır. Modern endüstri ve toplumun değişen taleplerine karşılık olarak kendi kimliğini kazanmaya başlayan grafik tasarım da bu uzmanlık alanlarından. Gelişen teknolojinin getirdiği yenilikler ve bunun sonucu ortaya çıkan bilgi yoğunluğunun tasarlanması ihtiyacı ile birlikte bilgilendirme tasarımında grafik tasarımın gerekliliği de gün geçtikçe daha da bir belirginleşmiştir. Yani grafik tasarım 19. yüzyılın başlarında bir uzmanlık alanı olarak ortaya çıkmasıyla birlikte bilgilendirme tasarımı ile buluşmuştur diyebiliriz.

Tasarım teknolojilerindeki gelişim ve değişimler paralelinde grafik tasarım disiplini de değişerek mesleklerarası işbirliğini gerektiren ve teknolojiye ayak uydurmak zorunda olan bir sürece girmiş bulunmaktadır. Artık tasarım okullarının tasarım dışındaki bilgi alanlarıyla da ilgili olması ve grafik tasarımın başka alanlardan yalıtılarak öğretilmemesi gerekmektedir. "Icograda Tasarım Eğitimi Manifestosu" nda bu konu ayrıntılı bir şekilde vurgulanmıştır.

Grafik tasarım disiplini; tasarladığı görsel çalışmalarla insanlar arasında iletişimi sağlayan, onları bilgilendiren önemli bir gereklilik olduğu için disiplinlerarası bir alan olan bilgilendirme tasarımı içerisindeki yeri ve önemi oldukça önemli bir hale gelmiştir.

"Bir grafik tasarım problemi daima iletişimle ilgilidir. Tasarımcı; uygulama yöntemlerinin yanı sıra görsel algılamanın doğasını, görsel yanılmanın rolünü ve sözel ile görsel iletişim arasındaki ilişkileri de bilmek ve göz önüne almak zorundadır" (Becer, 1999: 34). Bilgilendirme tasarımlarında kitle ile iletişimi en doğru şekilde sağlayabilmek için grafik tasarımın en önemli görevlerinden biri olan iletişim yönünün bu alanda mutlaka kullanılması, gözardı edilmemesi gerekmektedir. Gerek grafik tasarım ilkeleri gerekse elemanları doğrultusunda doğru ve kolay iletişimi sağlayacak olan grafik tasarımcılar bilgilendirme tasarımı alanında önemli bir yere sahiptirler.

Bilgilendirme tasarımı, kavram olarak uzun yıllar grafik tasarımla birlikte ve grafik tasarımın içinde var olmuştur. Özünde bulunan bilgilendirme amacı, etkili iletişim kurma hedefi ve disiplinlerarası yaklaşımı göz önünde bulundurulduğunda bilgilendirme tasarımının, grafik tasarımı ile aynı anlayışa ve doğaya sahip olduğu görülmektedir.

Mesajın içeriğini belirlemek ve hedef kitleye göre görselleştirerek hedef kitleyi bilgilendirmek; hem grafik tasarımın hem de bilgilendirme tasarımının en önemli ortak amaçlarından. Grafik tasarım ve bilgilendirme tasarımının kesiştikleri bu ortak amaç bilgilendirme tasarımının grafik tasarımın bir alt dalı olduğu düşüncesini uyandırmaktadır. Ancak ne grafik tasarım ne de bilgilendirme tasarımı birbirinin alt dalı değildir. Bu konuyla ilgili Güler şunları söylemektedir:

...Ne grafik tasarım tam anlamıyla bilgilendirme tasarımının içerisinde yer alır, ne de bilgilendirme tasarımı grafik tasarımın içerisinde. Burada iki unsurun kesişmesinden ve birlikte hareket etmesinden bahsedilmektedir. Aralarındaki ilişki doğal olarak kesiştikleri noktalarda ortaya çıkmaktadır. Grafik tasarımın özünde yer alan “mesajın içeriğini belirlemek ve hedef kitleye göre görselleştirmek”, bilgilendirme tasarımının da amaçlarından biridir (Güler, 2008: 14).

Dolayısıyla modern çağın gereği olarak bilgilendirme tasarımı disiplinlerarası bir meslektir ve alanla ilgili doğru ve etkili çalışmaların ortaya konulabilmesi için disiplinler arası iş birliği şarttır. Grafik tasarım, bilgilendirme tasarımı çalışmalarında mesajın en iyi şekilde görselleştirilerek doğru ve etkili bir görsel iletişimin sağlanabilmesinde önemli bir disiplindir. Gerçekleştirdiği grafik tasarım projelerinde de görevi mesajın görselleştirilmesi olan grafik tasarımcı, çoğunlukla tasarımlarını gerçekleştirirken bilgilendirme tasarımcısı gibi davranmakta, ancak bilgilendirme tasarımı projelerinde farklı uzmanlık alanlarından kişilerle birlikte çalışmaktadır. Konuyla ilgili olarak Grafik tasarımcı Akın Nalça, Grafik Tasarım Dergisi’nde yayınlanan röportajında şöyle söylemiştir:

Her konu ve alan kendine ait bir bilgi içeriyorsa o bilgiyi en geniş duyumla seçme, kullanma, organize etme ve sunumla ilgili olarak kullanıcının ihtiyaçlarını konular arası bir hiyerarşik yapıyla iletme becerisi bilgilendirme tasarımı ile kolaylaştırılır. Aksi halde bilgilendirmenin içeriği doğru iletilmez. Değişimlerin farkı gösterilemez, bir yönlendirme yapılamaz. Yani bilgilendirme tasarımı etkili iletişimin en basit kurallarla kurulma disiplini. Ham bilginin, süreçlerin ve aksiyonların set edilmesi bilgilendirme tasarımının ana alanıdır. Grafik tasarım bu bilgiyi kendi disiplini ve diğer disiplinlerden alacağı destekten de yararlanarak kullanıcının algısını oluşturacağı görsel yapıya dönüştürür (Grafik Tasarım Dergisi, 2009, s.78’deki alıntı).

“Teknolojik gelişmeler tasarımcıyı yaratım sürecinin kalbine yerleştirmiştir. Çoğu zaman bir grafik tasarımcı tasarım sürecini idare eder ve işin gerektirdiği diğer yaratıcı disiplinlerin koordinasyonunu sağlar...” (Ambrose ve Harris, 2012: 13). Bundan dolayıdır ki bilgilendirme tasarımında disiplinlerarası ilişkilerde de çoğu disiplin içerisinde grafik tasarımın görevi daha ağır basmakta ve bilgilendirme tasarımcılarının çoğunun grafik tasarım kökenli olduğunu görmekteyiz. Bu durumun en önemli nedenlerinden bir diğeri de grafik tasarım ürünlerinin hemen hemen hepsinin temelinde bilgilendirme amacının olması ve grafik tasarım mezunlarının alanla ilgili temel alt yapı birikimlerinin daha güçlü olmasıdır diyebiliriz.

Bilgilendirme tasarımcısını infographer olarak da isimlendiren Pettersson; bir infographer’ın hem açık, anlaşılır ve yalın metinler yazma hem de yalın illüstrasyonlar yaratma becerisinin olması gerektiğini belirtmektedir (Pettersson, 2002: 20). Bu konularla ilgili her grafik tasarım mezunu eğitimi süresince temel zorunlu dersler almakta ve bilgilendirme tasarımları için önemli olan tipografi ve illüstrasyon konularına hâkim olabilmektedir.

Schuller (2009)’in belirttiği üzere “Günlük yaşamımızda bilginin hızla artan karmaşıklığı, geniş çaptaki görsel iletişim disiplini içinde, dersleri, uygulayıcıları ve teorisyenleriyle, derinliği olan özel bir alan olarak kendini ayırt eden, ‘bilgilendirme tasarımı’ adında bir disipline yol açmıştır” (Schuller 2009: 40). Schuller bu sözleriyle bilgilendirme tasarımının grafik tasarımla etkileşim içinde olduğunu açıkça vurgulamaktadır.

Bilgilendirme tasarımı ve grafik tasarım kavramlarının her ikisinde de temel amaç hedef kitleyi bilgilendirmek olup, bazı amaç ve uygulama yöntemleriyle iç içe geçmiş durumdadırlar. Ancak her grafik tasarım ürünü, bilgilendirme tasarımı değildir. Bir tasarımın bilgilendirme tasarımı olarak adlandırılabilmesi için öncelikle yoğun bilgi aktarımına sahip olması ve bu yoğun verilerin irdelenip, izleyicinin algılayabileceği şekilde yalınlaştırılarak görselleştirilmesi gerekmektedir. Örneğin; bir konferans afişinin amacı izleyicinin dikkatini çekmek ve etkinlikle ilgili bilgi vermek iken, konferansta sunulan sunum posterlerinin amacı yoğun bir araştırma sonucu elde edilen bilgiyi izleyiciye hızlı ve kolay anlaşılabilir bir şekilde aktarmaktır.

Kısaca, bilgilendirme tasarımı ve grafik tasarım birbirinin alt dalı olmayıp, grafik tasarım disiplinlerarası bir meslek olan bilgilendirme tasarımının en önemli disiplinidir.

SONUÇ

Bilgilendirme sistemleri yaşamımızı kolaylaştıran önemli bir gerekliliktir. Bu alanda başarılı tasarımların ortaya konulabilmesi için disiplinlerarası iş birliğin ve bu iş birliği içerisinde tasarımlara şekil ve yön verecek grafik tasarım disiplininin önemi oldukça büyüktür. Bilgilendirme tasarımı alanıyla ilgili farklı disiplinlerin iş birliği içerisinde çalışması; mekân içi ve dışı iletişimde yaratımların artması ve hedef alıcılara bilginin doğru ve eksiksiz olarak etkili bir şekilde aktarılması açısından tartışılmaz bir öneme sahiptir. Doğru ve etkili bir bilgilendirme tasarımı için doğru bir mekân tasarımına, doğru malzemeye ve doğru bir görsel iletişime, dolayısıyla disiplinlerarası tasarım iş birliğine ihtiyaç vardır.

Özünde bulunan bilgilendirme amacı, etkili iletişim kurma hedefi ve disiplinlerarası yaklaşımı göz önünde bulundurulduğunda bilgilendirme tasarımının, görsel iletişim tasarımı ile aynı anlayışa ve doğaya sahip olduğu görülmektedir. Mesajın içeriğini belirlemek ve hedef kitleye göre görselleştirerek hedef kitleyi bilgilendirmek; hem grafik tasarımın hem de bilgilendirme tasarımının en önemli ortak amaçlarındandır. Grafik tasarım ve bilgilendirme tasarımının kesiştikleri bu ortak amaç bilgilendirme tasarımının grafik tasarımın bir alt dalı olduğu düşüncesini uyandırmaktadır. Ancak ne grafik tasarım ne de bilgilendirme tasarımı birbirinin alt dalı değildir.

Gelişen teknolojinin getirdiği yenilikler ve bunun sonucu ortaya çıkan bilgi yoğunluğunun tasarlanması ihtiyacı ile birlikte bilgilendirme tasarımında grafik tasarımın gerekliliği ve disiplinlerarası iş birliğinin önemi gün geçtikçe daha da bir farkedilir hale gelmektedir.

KAYNAKÇA

- Ambrose, G., ve Harris, P. (2012). *Grafik Tasarımın Temelleri*. (M. E. Uslu, Trans.) İstanbul: Literatür Yayınları.
- Becer, E. (1999). *İletişim Ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Yayınevi.
- Grafik Tasarım Dergisi*. (2009, Ocak). *Bilgilendirme Tasarımı* (28) . (Ö. Durmaz, Ed.) İstanbul: Grafik Tasarım Yayıncılık.
- Güler, T. (2008). *Grafik Tasarımda Yeni Bir Alan: Bilgilendirme Tasarımı Ve Bir Uygulama*. Güzel Sanatlar Enstitüsü, *Grafik Anasanat Dalı*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Horn, R. E. (2009). *Bilgilendirme Tasarımı: Yeni Bir Mesleğin Doğuşu*. (Ö. Durmaz, Ed.) *Grafik Tasarım Dergisi* (28), 30-39.
- Information Design Exchange [IDX]*. (2007). *IIID Projects*. 6 Ağustos 2013 tarihinde IIID web sitesi: <http://www.iiid.net/PDFs/idxPublication.pdf> adresinden alınmıştır.
- Pettersson, R. (2012). *IIID Material / Downloads*. 8 Temmuz 2013 tarihinde IIID Web sitesi: <http://www.iiid.net/PDFs/ItDepends.pdf> adresinden alınmıştır.
- Pettersson, R. (2002). *Information Design: An Introduction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Sarıkavak, N. K. (2013). *Hacettepe Örneğinden Hareketle, Grafik, Görsel İletişim veya İletişim Tasarımı Eğitiminin Bugünü ve Geleceği*. *Grafik Tasarım Dergisi* (54), 66-74.
- Schuller, G. (2009). *Bilgilendirme Tasarımı=Karmaşa+Disiplinlerarası+Deney*. (Ö. Durmaz, Ed.) *Grafik Tasarım Dergisi* (28), 40-43.
- Tuncer, A. S. (2009). *Tasarım Elbirliği İle Yüceltilebilir*. (Ö. Durmaz, Ed.) *Grafik Tasarım Dergisi* (28), 54-55.
- Twemlow, A. (2011). *Grafik Tasarım Ne İçindir?* (Ö. Dalsu, Trans.) İstanbul: YEM Yayınları.
- Walker, S., & Barratt, M. (2008). *Information Design By Sue Walker And Mark Barratt*. 8 Temmuz 2013 tarihinde *The National Archives Web Sitesi*: <http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20080821115857/http://www.designcouncil.org.uk/en/About-Design/Design-Disciplines/Information-Design-by-Sue-Walker-and-Mark-Barratt/> adresinden alınmıştır.

MAX ERNST RESİMLERİNDE MEKAN

Mehmet SARİLER
Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC
mehmet.sariler@neu.edu.tr

Huriye GÜRDALLI
Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC
huriye.gurdalli@neu.edu.tr

ÖZ

Paleolitik çağ mağara duvarı resimlerinden günümüze kadar mekan kavramı, farklı uslub ve anlayışlarla betimlenmiştir. Resimde mekan insanoğlunun sosyolojik hayatı ile paralellik göstermekte, farklı dönemlerde yapılan resimlere bakıldığı zaman o döneme ait sosyal yaşantı ve kültür hakkında bilgi edinilmektedir. Yapılan her sanat eseri kendi dönemini aydınlatmaktadır. Resim sanatında mekan olgusu Rönesans ile birlikte resimde perspektifin kullanılması ile farklı bir boyuta taşınmıştır. Bu dönemde yapılan resimlerde mekan birebir gerçekçi bir şekilde çözümlenmiştir. Modern sanattan sonra yapılan resimlerde, var olan kurallar yıkılmış (perspektif, ışık, altın oran vb.) doğayı, insanı olduğu gibi gerçekçi bir şekilde betimlemekten çok kompozisyon üzerinde renk ve lekenin gücüyle yorumlamaya yönelik resimler yapılarak ve mekan etkisi yaratılmıştır. Günümüz sanatında, teknolojinin gelişmesiyle boya ile birlikte malzeme de resim sanatının önemli bir unsuru olmuştur. Sanat tarihinde var olan geleneklere, kurallara karşı çıkma amacıyla oluşan Dadaizm akımında, hazır nesne sanat eseri olarak sunulmuştur. Amaç, sanatta geleneksel olanla dalga geçmek ve alay etmektir. Akım bu yönü ile sanatta bir çığır olarak düşünülmektedir. Bu akıma dahil olan sanatçılar arasında Max Ernst de yer almaktadır. Daha sonra bu grup dağılarak Sürrealizm adı altında toplanırlar. Sanatta doğaya, varlıklara gerçekdışı özellikler verilmesiyle bilinen Sürrealizm akımında yapılan resimlerde amaç izleyiciyi şaşırtmak, farklı duygu ve düşüncelere kapılmasını sağlamak, buna bağlı olarak bilinçaltında var olanları özgür bir şekilde yansıtmaktır. Yaratıcı fikirleri ve yaptığı resimlerle Dadaizm ve Sürrealizm akımına dahil edilen Max Ernst, malzeme kullanımı ve denemelerle geliştirmiş olduğu tekniklerle resim sanatında farklılık yaratmıştır. Resim yapma geleneğinin ve yüzeyin sınırını aşarak malzeme resminin önemini vurgulamıştır. Bu makalede sanatçının resimlerindeki malzeme ve mekan ilişkisi irdelenmektedir. Sanatta kompozisyon anlayışı ve keşfetmiş olduğu tekniklerle günümüzde pek çok sanatçıya örnek olan Max Ernst'in malzeme ve frotaj tekniğini kullanarak oluşturmuş olduğu mekan olgusu önceki dönemlerle mukayeseli bir şekilde analiz edilmiş ve çalışmanın çıktılarının günümüz resim sanatında mekanın kullanılması konusuna ışık tutması amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Resim, Sanat, Mekan, Sürrealizm, Max Ernst,

SPACE IN MAX ERNST PAINTINGS

ABSTRACT

The importance of the use of space has been an indispensable element of paintings in art history. It can be perceived that the phenomenon of space is parallel to the sociological life of human beings. It can be said that the space is used to give information about the social life and culture of that period. Every artwork made is illuminating its period. The place of space has been moved to a different dimension with the use of perspective in painting with Renaissance. In this period, the space has been resolved in a realistic way. In the movement of Dadaism which aimed to oppose the rules, the ready-made object is presented as a work of art in the traditions existing in the history of art. The goal is to mock and ridicule what is traditional in art. Among the artists involved is Max Ernst. Later this group broke up and reunited under the name of Surrealism. The purpose of Surrealism is to surprise the audience, to get them to feel different thoughts and feelings. Max Ernst, with his creative ideas and paintings was included in the current context of Dadaism and Surrealism, has made a difference in the art of painting with different techniques he has developed using different materials. He emphasized the importance of

material image by overcoming the limits of traditional painting and surface. In this paper, the relationship between material and space in the artist's paintings is examined. Max Ernst inspired many artists today with his understanding of art composition and the techniques he has discovered. This work aims to shed light on the use of space in today's painting by analyzing Ernst's space in relation with previous periods in a comparative manner.

Keywords: *Painting, Art, Space, Surrealism, Max Ernst,*

GİRİŞ

Tarih boyunca mekan olgusu resim sanatının vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Özellikle mağara duvarı resimlerinden Rönesans sanatına kadar yapılan resimlerde perspektif bilgisi olmadığı için, mekanda iki boyutlu bir anlayış söz konusudur. Resimde mekanın gerçekçi bir şekilde, görsel algıya dayalı derinlik yaratacak şekilde betimlenmesi Rönesans sanatı ile başlamaktadır. Bu dönemde resmedilen biçim (figür), betimlenen mekan anlayışı ile anlamlı hale gelmektedir.

Modern sanattan sonra, Kübizm akımı ile resimlerde mekan anlayışı parçalanarak çok boyutluluğa bürünür. Temel gaye, mekan içerisinde yer alan figürün her taraftan görünür gibi algısını yaratmaktır. Kübizm ile birlikte resimde mekan tasviri kırılır. Sanatta hazır nesneyi sanat formuna dönüştürmek amacıyla ortaya çıkan Dadaizm akımı ile sanatta çığır yaşanır. Bu dönemde, görsel estetikten çok kullanılan hazır nesne, mekan ile bütünleşmektedir. Bu anlayış ile bütün sanat kurallarına karşı gelinmiş alay edilmiştir. Marcel Duchamp, Max Ernst gibi pek çok sanatçı akıma dahil olmuştur. Akıma dahil edilen sanatçılar daha sonra Sürrealizm akımı adı altında toplanırlar. Doğada var olan her şeye gerçek dışı özellikler verilmesiyle bilinen Sürrealizm akımında, bilinçaltından çıkan herşey sanat eseri olarak sunulmuştur. Oyunun, aldatmacanın, uçuk saçıklığın baş gösterdiği akıma, Salvador Dali'nin öncülük yaptığı bilinmektedir (Klingsöhr-Leroy, 2006). Daha sonra Max Ernst, Joan Miro, Andre Breton gibi akıma düşünce ve fikir yönüyle farklı teknik ve anlayış getiren sanatçılar tek çatı altında toplanırlar. Dadaizm ve Sürrealizm akımından sayılan Max Ernst, sanatta yaratmış olduğu teknikleri ile ayrı bir yer edinmiştir. Sanatta malzeme kullanımının önemini vurgulamıştır. Geliştirmiş olduğu frotaj tekniği ile nesnelerin dokusunu yüzey üzerine yansıtmıştır. Frotaj tekniği ile yaptığı resimlerde, nesnelerin yüzey üzerindeki etkisine dikkat çekmiş, birbirleriyle çelişki yaratacak nesnelere bir arada kullanmıştır. Bu haliyle izleyici Ernst'in resimlerini yorumlamada güçlük çekmektedir. Bu da sanatçının tavır haline getirmiş olduğu gizemden kaynaklanmaktadır. Sanatçı resimlerinde, malzemeyi ve frotaj tekniğini kullanarak mekanı alışılmadık bir şekilde betimlemektedir. Bu çalışmada Max Ernst'in farklı tekniklerle oluşturduğu bazı resimlerindeki mekan olgusu incelenerek bu alışılmadıklık ve gizem anlaşılmağa çalışılacaktır.

RESİM SANATINDA MEKAN

Sanat tarihinde mekan olgusu ele alındığında iki konu ile karşılaşılmaktadır; bunlardan biri sanat eserinin içinde bulunduğu mekan, diğeri ise Rönesans ile ortaya çıkan perspektif anlayışı ile resmin içinde oluşan mekandır. Resim sanatında biçimler ve nesnelere yüzey üzerine dizilerek belirli bir mekan içerisinde algılanmakta ve anlamlı hale gelmektedir. Boyanın yüzeye sürülmesiyle boşluk ve derinlik yaratılarak mekan etkisi oluşturulmaktadır. Buna bağlı olarak yüzey üzerinde renk, çizgi, ışık ve gölge gibi kompozisyon öğelerinin farklı şekillerde ve etkide kullanılması ile resimde mekan etkisi yaratılmaktadır. Kısacası resimde mekan, nesnelerin bulunduğu ortam olarak bilinmektedir. (Yenişehirlioğlu, 1989) Mekan kavramının anlamı daha derinden ele alınacak olursa; espas, derinlik, uzanım, uzay, atmosfer, alan, aralık, perspektif gibi bütün kavramların karşılığı olarak da kullanıldığı görülebilir. (Beyoğlu, 2007)

Mekan boşluğun karşılığı olarak düşünüldüğünde, boşluğu görünür kılan şey, onun nesnelere doldurulmuş halidir. Bu anlamda mekan, sınırları nesnelerin birbirleriyle olan konumları ölçüsünde belirlenmiş bir alandır. Mekanın algılanışı da bu yolla gerçekleşir. Nesnelerin birbirlerine göre konumları ve ilişkileri tarif edilirken aslında mekanın kendisi tarif edilmiş olur. (Karasu, 2006)

Mekan kavramı insanlık tarihinin sosyolojik ve teknolojik gelişmeleri ile paralellik gösterdiği görülmektedir. Paleolitik çağda yapılan mağara duvarı resimlerinde hayvan resimleri, yüzey olarak,

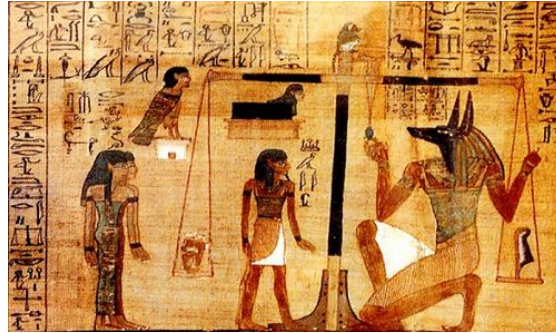
dış kontur hatlarıyla resmedilmiştir. Doğada ilkel olarak buldukları aletlerle, gördüklerini yüzeysel olarak çizmekten öteye gidememişlerdir. Dolayısıyla perspektif bilgisi olmadığı için yapılan resimlerde mekan anlayışından söz edilemez. Resimlerin, ancak var olan mekan ile bir bütün olduğundan söz edilebilir.



Resim 1. Paleolitik Çağ Mağara Duvarı Resmi M.Ö: 13000

(<http://www.alasayvan.net/medeniyetler/378251-paleolitik-cagda-gecim-tarzi.html>)

Mısır sanatı resimlerinde, yine perspektif anlayışı olmadığı için resimlerde tek düzeylik hakimdir. Özellikle tapınak duvarları üzerine dönemin sosyal yaşantısı ile ilgili resimler yapılmakta, yapılan resimlerin fonunda hiyeroglif yazılar ve semboller yer almaktadır. Mısır sanatında figür resimleri, ebediyete ulaşacaklarını düşündüklerinden, büyük tapınaklarda, mezar anıtlarında bulunmaktadır. Duvar süslemeleri onlar için çok önemliydi. Duvarın zemin olarak kullanıldığı resimlerde, dönemin sosyal hayatı ile ilgili betimlemeler yapılmaktaydı. Duvar üzerine yapılan resimlerde, genellikle basık rölyef şeklinde ve üzeri boyanmış kabartmalarla birlikte çeşitli figürler yer almaktaydı. Bu resimlerde figürler, frontal bir duruşa sahiptir. Yüz, profilden çizildiği halde gözün tamamı çizilirdi. Bacaklar, yüzün baktığı yöne bakardı. Köleler ve hayvanlar, daha doğal ve daha küçük çizilirdi. Bu da onların önemli olmadıklarını gösterirdi. Figürlerde ve olaylarda derinlik duygusu yaratacak herhangi bir hareketten genellikle kaçınılarak perspektif kullanılmamıştır. Boş kalan yüzeyler hiyeroglif yazılarla doldurulmuştur. (Tansuğ, 2006)



Resim 2. Mısır Sanatı Döneminde Yapılmış Duvar Resmi M.Ö. 1900

(<http://ozer-rayman.blogspot.com.cy/2013/02/msr-sanat.html>)

Antik Yunan sanatı resimlerinde ise vazolar üzerine yapılan resimler ön plandadır. Resimlerde insan figürü çizilip, resimlerin fonu tek renk ile boyanmaktadır. Friz anlayışı ön plandadır. Antik Yunan dönemi sanatında vazolar üzerine yapılan, dönemin sosyal hayatı ile ilgili figürlerin yer aldığı görülmektedir. Bu dönemde tapınaklar içerisindeki frizlerde, spor oyunlarının rölyefleri yapılmaktaydı. Yunanlıların günlük ihtiyaçları için yapmış oldukları vazo yüzeyleri, resim ve nakış için oldukça önemlidir. Kap kacak eşyaları geometrik motiflerle süslenmektedir. Bu vazoların üzeri siyah boya ile yatay frizler veya dikey hatlarla sınırlandırılmış, dikdörtgen satırlarla kaplanmıştır. Bu vazolarda en önemli nokta, vazunun şekli ile bezemesi arasında sıkı bir bağ bulunmasıdır. (Gombrich, 1993)



Resim 3. Achilles ve Ajax, Antik Yunan Sanatı Döneminde Vazo Üzerine Yapılan Figür Resmi M.Ö 700

(<http://acikerisim.aku.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11630/2961/406226.pdf?sequence=1&>)

Bizans sanatında ikon resimleri görülmektedir. Bu dönemde genellikle ahşap üzerine tempera ile yapılan resimlerde Meryem ve İsa betimlenmektedir. Yapılan portre resimlerinde bariz bir derinlik anlayışı olmamasına rağmen portre resimlerinin fonunda uygulanan renklerle plan yaratılmaya çalışılmıştır. (Üner, 2010)



Resim 4. İsa İkonu, Ahşap Üzerine Tempera, Andrei Rublev, 1410lar
(http://www.skete.com/index.cfm?fuseaction=product.display&product_id=103)

Rönesans sanatı döneminde yapılan resimlerde, perspektif, ışık ve gölge, sfumato gibi tekniklerin bulunuşuyla yapılan resimlerde perspektif ve derinlik sağlanır. Araştırma ve betimleme, naturalist anlayışı ve perspektifi beraberinde getirmiştir. Rönesanstan önce iki boyutlu mekan anlayışı söz konusu idi. Resimlerde hacimsiz biçimler yer almakta idi. Yüzeyin taşınabilirlik sorunu giderilince, insan ve doğa bir bütün olarak gerçekçi bir şekilde resmedilmeye başlanmıştır.



Resim 5. Mona Lisa, Ahşap Üzerine Yağlıboya, Leonardo da Vinci, 1503-1517
(<http://www.ressamlar.gen.tr/leonardo-da-vinci/mona-lisa/>)

Barok sanatı dönemi resimlerinde, ışık ve gölgenin etkili bir biçimde kullanılmasıyla mekan içerisinde ön plana çıkarılmak istenen figüre etkili bir şekilde ışık yansıtılmıştır. Resimlerin arka planlarında ise ışık etkisi daha az hissedilmektedir. Barok sanatı döneminde yapılan resimlerde yine tuval yüzey olarak kullanılıp, ışık ve gölgenin bu dönemde etkili bir şekilde kullanılmasıyla figür ve portreler hareketli, canlı bir şekilde betimlenmektedir. Rönesans resim sanatına nazaran figürler, yüzey üzerinde toplu olarak resmedilmeye başlanmıştır. Barok sanatı, klasik uslubun doğaya yönelik gözlemci yapısına abartılı detaylar ve süslemeler katmaktadır. (Bayav, 2011)



Resim 6. Gece Devriyesi, Tuval Üzerine Yağlıboya, Rembrandt, 1642
(<http://www.ressamlar.gen.tr/rembrandt-van-rijn/gece-devriyesi/>)

Modern resim sanatında, figürde, portrede, natüromortta ve doğa resimlerinde renk, leke ve kontur çizgisi, perspektif gibi kurallar yıkılmakta ve özgürleşme arzusu ortaya çıkmaktadır. Modern sanatta, sanat kendi kendini konu edinmeye başlamaktadır. Özellikle izlenimcilerle birlikte yapılan resimlerde sanatta bilindik kurallar yıkılmış, ölçü ve perspektif kullanılmamağa başlanmıştır. Bu dönemde yapılan resimlerde derinliği ve hacmi sağlamak için önden arkaya doğru renk ve leke dereceleri ile derinlik sağlanmaktadır. Bununla birlikte keskin ve kararlı çizgilerden kaçınılıp fırça darbelerinin özgürlüğüne önem gösterilmektedir. Resimlerde pek çok renk ve lekeyi bir arada kullanarak derinlik yaratmaya çalışılmaktadır. Görünenin olduğu gibi betimlenmesi değil, bakanların kendilerinde bıraktığı izlenim ve düşündükleri ön plandadır. Gerçekçi renk ve biçimin dışına çıkıp yeni dünya görüşü arayışları modern resmin özelliği olarak düşünülmektedir. (Lynton, 2009)

20 yy da Picasso ve Brague ile perspektifin kullanımından sonra büyük bir devrim yaşanmıştır. Kübizmle üç boyutlu mekan kavramı parçalanarak çok boyutlu bir mekan anlayışı ortaya çıkmıştır.



Resim 7. Ağlayan Kadın, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x49cm, Picasso, 1937
(<http://www.manzara.gen.tr/unlu-resimleri/pablo-picasso-aglayan-kadin-15213.html>)



Resim 8. Avignonlu Kadınlar, Tuval Üzerine Yağlıboya, Picasso, 1907
(<https://www.arthipo.com/artblog/kubizm/picasso-eserleri-avignonlu-kadinlar.html>)

DADAİZM VE SÜRREALİZM SANAT AKIMLARINDA

Sanatta hazır nesneyi, sanat formuna dönüştürmek amacıyla ortaya çıkan Dadaizm akımına Marcel Duchamp'ın öncülük yaptığı bilinmektedir. Duchamp, kavramsal sanatın babası olarak da bilinmektedir. Akım sanata dair bütün kurallara karşı gelip yeni bir çığır yaratmıştır. Geleneksel değerlere ve savaşa karşı bir başkaldırı olarak doğmuştur. Hazır nesnelere sanat olarak sunulmuş, sanatçı ustalığı ve yeteneği yok sayılmıştır. Dadaizm akımı ile bilindik anlayışın ve malzemenin dışına çıkılmasına yapıt mekan ve izleyici arasında bir bağ kurulmasına önem gösterilmiştir. Gerekliğinde, uçuk saçık malzemeleri bir araya getirerek izleyiciyi şaşırtmak ve düşündürmek amacı güdülmektedir. Duchamp'ın yapıtları mekan ile bütünleşerek izleyiciye mesaj vermektedir. Tzara, Max Ernst, Picabia önemli temsilcilerindedir. Yapıtlarda alışılmışlığa, estetikçiliğe karşı çıkma, alay etme anlayışı vardır. İzleyicinin yapıta bakarak o an hissettiği duygular önemlidir. Akımda hazır nesne kullanıldığı için nesnenin içinde yer aldığı mekan önem arz etmektedir. Sürrealist sanatçılar toplumda farkındalık yaratmak, ilgi çekmek ve bunu bir oyuna çevirmek anlayışını güderek yapmak istediklerini gerek resimlerine gerekse davranışlarına taşımışlardır. (Passeron, 1990)

Aldırmazlık ve yıkım içeren steril bir dil inşa etmeye çalışan Dadacı sanatçılar, görsel araçlarını fotomontajlarla, kolajlarla ve hazır nesnelere yeniden sunumuyla oluşturuyorlardı. (İnatçı, 2012) 1918 tarihli Dada Manifestosu'nda Tristan Tzara "Bir sanat yapıtı asla güzel değildir, resmi emirle nesnel olarak herkes için" diyerek Dadacılar için güzelliğin düşünülmesi gereken son şey olduğunu ifade etmiştir. (Hopkins,2006:98)



Resim 9. Bisiklet Tekerleği, Metal Tekerlek, Boyalı Tahta Tabure, Duchamp, 1951
(<http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/marcel-duchampin-bisiklet-tekerlegi/>)

İkinci Dünya Savaşı'nda toplumsal belirsizlik içerisinde kalan Dadaizm akımı en sonunda sanatı da redederek yok olmuş ve içinden Sürrealizm doğmuştur. Akım, Sürrealizmin doğmasına ortam hazırlamıştır. (Klingsöhr-Leroy, 2006)

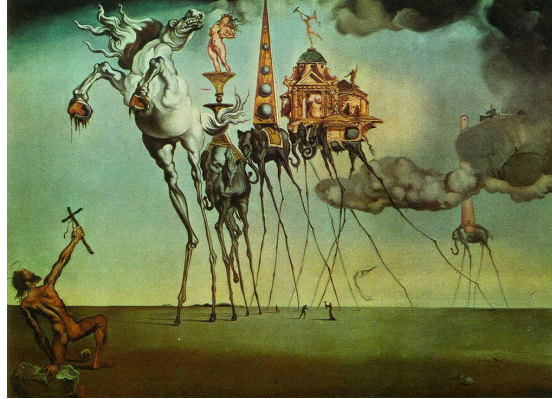
Sanatta doğaya, varlıklara gerçekdışı özellikler verilmesiyle bilinen Sürrealizm akımı ilk önce edebiyat alanında kendini göstermiştir. Örnek verecek olursak, Türk edebiyatında Garipçiler grubu Sürrealizm'den etkilenmiştir. Özellikle Freud'un ortaya atmış olduğu psikanaliz düşüncesi, akımın gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Freud, araştırmalarında Sürrealizmi 'bilinmeyen düşlerin ve hayal gücünün keşfi' olarak tanımlamıştır (Akalin, 2013). Akıma, Salvador Dalı'nın öncülük yaptığı bilinmektedir. Daha sonraları Joan Miro, Max Ernst, Yves Tanguy, Andre Breton gibi sanatçılar dahil edilmiştir. Bir biriyle ilgisiz görünen biçim ve nesnelere bir araya getirmek, bir bütün içinde sunmak, nesnelere düz bir yüzeyde şaşırtacak şekilde toplamak akımın özelliklerindedir. Halüsinasyon görüp gerçeği değiştirmek amacı güdülmektedir. Gerçeküstüçülük, aklın insan hayatının ve kültürün apayrı bambaşka bir saltanatıdır.

Bununla ilgi olarak Nur Artun "Sürrealistler, gündelik hayatta kullanılan nesnelere sıradışı keşfettiler. Önlerine çıkan her nesnenin biçiminde, işlevin açıklamaya yetmediği belki de onu üretenlerin bilinçaltından çıkan irrasyonel fazlalığın iç dünyalarında, saklı duran bir şeye karşılık geldiğini fark ettiler" demiştir (Artun, 2014:13).

Sanatçı Andre Breton, yayınlamış olduğu Sürrealizm Manifestosu'nda, sanatın bilinçaltından çıkması gerektiğini savunmuştur. Bu manifesto ile Sürrealizm akımına dahil sanatçılar bir arada toplanmışlardır. Onlara göre her rüya gerçek bir sanat eseridir. Resimlerde bilinçaltının dış dünyadaki görüntüsü söz konusudur. Özellikle bastırılmış duygular, rüyalar, bilinmeyenin arkasında kalanlar örnek olarak gösterilebilir. Gerçeküstüçülük sadece güzel sanatlar ve yazın sanatları ile ilgili değildir, toplumsal ve psikolojik sorunları da ele almıştır. Bu yönüyle akımın, psikoloji ile ilgili olduğu söylenebilir. Giorgio de Chirico, Andre Masson, Joan Miro, Marc Chagall, Man Ray gibi sanatçılar Sürrealizm akımına dahil olmuşlardır. (Passeron, 1990)

Sürrealizm akımında mekan anlayışı, izleyiciyi şaşırtacak şekilde uçuk saçık olarak betimlenmektedir. Örneğin Salvador Dalı yaptığı resimlerde mekan gerçek olarak değil, düşsel olarak betimlenmektedir. Resimlerde derinlik anlayışı söz konusu olup, düşsel biçimlerle mekan bütünleşmektedir. Dalı, resimlerinde hayvanları olduğundan çok daha farklı tasvir etmektedir. Benzer biçimler bir çöl mekanı içerisinde fantastik bir dünyanın yaratıkları gibi izlenim yansıtmaktadır The Temptation of St isimli eserinde filleri boylu poslu resmetmektedir. Tıpkı kendi rüyasında gürülen canlılar gibi.

“Sanat futbola benzemez burada gollerin çoğu ofsayttan atılır” diyerek Sürrealizm akımının öncüsü olarak kabul edilen Salvador Dali, Sürrealistlerin farklı duygu ve düşünce içerisinde dünyaya ters bir şekilde bakarak oyun oynadığını anlatmağa çalışmaktadır (Passeron, 1990). Sürrealist resimlerde bir düşünce akışı olduğu ve bu akışın anlatılan hikayenin sonunu getirene dek devam ettiği gözlenmektedir.



Resim 10. The Temptation of St, Tuval Üzerine Yağlıboya, Salvador Dali, 1946
(<https://www.topperfect.com/The-Temptation-of-Sant-Anthony-Surrealism.html>)

MAX ERNST'İN HAYATI

Max Ernst bir ressamın altı çocuğundan biriydi. Altı yaşında ablalarından birinin ölmesi onu son derece olumsuz etkilemiş, oldukça hırçın fakat yaratıcı bir çocukluk dönemi geçirmesinde etken olmuştu. Savaş yıllarına kadar Bonn Üniversitesi'nde felsefe öğrenimi görmüş, Köln'de karşılaştığı Parisli ressamalara ait bir sergiyi izledikten sonra ressam olmaya karar vermişti. Alman ressam, heykeltıraş, grafik sanatçısı ve şair Ernst, yaptıkları ile 20. yüzyılın en etkileyici ürünler veren sanatçılarından biri olup, teknoloji ve malzemeyi kullanarak oluşturduğu özgün çalışmalarla bilinmektedir. Dadaizmin ve Sürrealizmin önemli temsilcilerinden sayılır. Önceleri Dadaistlerle birlikte hazır nesnelere bütünleştirilerek yapıtlar ortaya koymaktaydı. Yaptığı resimlerde, yüzeyde kullanarak malzemeyi sürreal anlamda işlemektedir. Sanatta frotaj tekniğini keşfederek çıkış yakalamıştır. Çalışmalarını deneme ile araştırma yaparak oluşturup, bağlantısı olmayan objeleri birleştirme fikrini Giorgio de Chirico'dan almıştır. Chirico da genellikle acı dolu resimler yapmakta, resimlerinde ruh halini ve yalnızlığını yansıtmaktaydı. (Warlick, 2001)

Ernst, akıl hastalarının yaptığı resimlerden etkilenmiş, I.Dünya savaşından sonra Jean Arp'la kurduğu arkadaşlığının etkisiyle de resme yönelmiştir. Önceleri Van Gogh'un etkisinde resimler yapmış, 1913te Paris'e yaptığı bir yolculuk sonrasında Picasso'ya yakınlık duymuş ve bu arada Ekspresyonist bir üslupla resimler ortaya çıkarmıştı. Ernst, Dadacılarla yakın ilişki içerisinde olmuştur. 1925te frotaj tekniği ile yapılmış resimlerinde, ürkütücü, garip biçimli hayvanlara ve insanı rahatsız edici doğa görünümüne yer vermiştir. (Hunter, 1966)

MAX ERNST RESİMLERİNDE MEKAN

Breton, devasa bir ışığın yol gösterdiği Max Ernst'in, yeninin ortaya çıkmasını ilk sağlayan olduğunu ve ilk dönem resimleriyle büyük bir serüvene atıldığını dile getirmektedir. (Artun, 2016) Sanatçı farklı nesnelere bir araya getirerek yapmış olduğu resimlerini frotaj tekniği ile (nesnelere dokusunu yüzey üzerine aktarma) bütünleştirmektedir. Resimleri kolay anlaşılır olmasına karşın çoğu zaman izleyicinin karşılaştığı çözümlenme zorluğu sanatçının teknik özelliği ile değil felsefesi ile doğrudan ilintilidir. Sanatçının yapmış olduğu eserler, izleyicinin onu yorumlaması konusunda adeta bir meydan okuma gibidir. Ernst resimlerinde gerçek dünya unsurlarından biriyle başlar, sonra ona tepki gösterir ve onu dönüştürür. Bir biriyle aykırı nesnelere bir araya getirerek kolaj etkisi yaratacak şekilde resmin bütünü oluşturur.

Max Ernst'in resimlerinde bir gizem saklıdır. Bu gizemi ya resim üzerine yazılar yazarak ya da resmin her hangi bir noktasına değinerek belirtmektedir. Eserlerinde nesnelere ve biçimler bir arada anlamlıdır. Bir birleriyle aykırı nesnelere bir araya getirerek kolaj etkisi yaratacak şekilde gerçekçi

olarak yansıtmak, Ernst resimlerinin özelliklerindedir. Kolaj ve frotaj tekniği ile mekan oluşturmakta, görsel anlayışı ile izleyicinin yapıtlarını yorumlamasına meydan okumaktadır. Resimlerinde genellikle biçimler ve figürler gerçek dışı bir mekan ve derinlik içerisinde yer almaktadırlar. Biçimler bilindik özelliklerinden çok farklı yapılara bürünmüştür.

Max Ernst, resimlerindeki bu bilinçli tutumunu şu sözleriyle dile getirir: “Bir araya getirilen öğeler ne denli keyfi ve aykırı olursa, çarpıcılık ve şiirsellik de o denli artar” (Klingsöhr-Leroy, 2006:68).



Resim 11. Yaklaşan Ergenlik, Kartona Yapıştırılmış Kağıt Üzerine Rötuşlu Fotoğraflar, Guaş ve Yağlıboya ile Kolaj, 24.5x16.5cm, Max Ernst, 1921
(www.artexperts.com)

Max Ernst, kolaj yapıştirılarak oluşturulan resimde (Yaklaşan Ergenlik) resmin fonunu maviye boyamıştır. Bu rengi resmin bütününe yayarak mekan oluşturmayı amaçlamıştır. Yüzeyde kolaj ile yapıştirilmiş olan figür gökyüzünde boşlukta havada asılı kalmış hissiyatı uyandırmaktadır. Ernst kanepye uzanmış çıplak figürünü 90 derece çevirerek kullanıp çevresini Rönesans fresklerini andırır biçimde maviye boyayınca, kadın figürü bir boşlukta sülür gibi görünmüştür. Yaklaşan Ergenlik, imge ile yazıyı yanyana getirmekte, resmi anlayabilmek için resmin altındaki yazıyı da okumak gerekmektedir: “*Yaklaşan ergenlik Pleiadlarımızın kırılğan inceliğini bozmadı henüz / Gölge bürümüş bakışlarımız üstündedir. düşen kaldırım taşının / Dalgaların çekim gücü daha ortaya çıkmadı*”. Resmin altına yerleştirilen renk ve düzenleme açısından resimle bütünleşen metin, alışılmamış görüntü düzenlemesiyle hemen kavranması güç bu çalışmaya yaklaşımı yönlendirici niteliktedir. (Hunter, 1966)



Resim 12. Orman, Max Ernst, 1927
(http://blog.kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-51-surrealizm-2/)

Resimde (Orman) ormanın yapısı ve bıraktığı izlenim soyut olarak algılanmaktadır. Ormanı oluşturan ağaçlar, keskin biçimler halinde bir birlerine bağlı yanyana sıralanmaktadır. Resimde, ormanın üzerinde gökyüzünün belirmesi resme derinlik katmıştır. Frotaj tekniği kullanılarak oluşturulan eserde

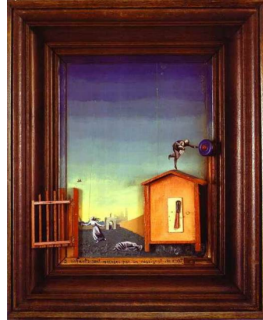
ormanın arkasında görünen gri renge boyanmış daire şekli, güneşin doğmakta olduğunu göstermektedir. Eserde büyük bir sessizlik vardır. Ama bu sessizlik rüya sessizliği gibidir. Resim, başka bir gezegenin resmi gibi görünmektedir.



Resim 13. Celebes Fili, Yağlıboya, Max Ernst, 1921
(www.artexperts.com)

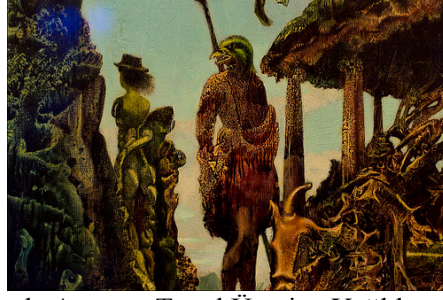
Celebes Fili ilk Sürrealist resimlerden biri olarak kabul edilmektedir. Hem mekanik hem de fil olarak algılanan resimde Ernst, yuvarlak endüstriyel bir araçtan yararlanmış ve parçaları bir araya getirerek file dönüştürmüştür. Ne olduğu bilinmeyen bir yaratık su altında görülmektedir. Sanatçı bu resimde Birinci Dünya Savaşı'ndaki tanklardan etkilenmiştir. Resim başka bir boyutuyla 'Afrika Tahıl Deposu' adlı bir fotoğraf ve Yunan mitolojisinde bir mite dayanmaktadır. Zeus, Europa'yı kaçırmak için bir boğa kılığında gizlenir. Resimde metal bir hortum, bir boğa kafası ve mekanik gözler görülmektedir. Ön tarafta file seslenir gibi görünen çıplak başsız kadın görülmekte ve kirli gökyüzündeki balıklar yüzermiş gibi algılanmaktadır.

Gerçeğin bütünlüklü yorumlanmasına dayalı biçim temsiliyetini malzeme kullanımını içeren üslupla örtüşürerek resimde yer alan imgeler, resmi oluşturan yapma sürecini aynı düzlemde tutması Ernst'i yeni plastik veriler arayışında olan bir sanatçı konumuna taşımıştır. (İnatçı, 2012)



Resim 14. Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Malzeme, Max Ernst, 1922
(http://tr.azimage.com/free-pics/threatened)

Sanatçı bu çalışmada (Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk) bilindik çerçeve içerisine ahşap ev, tahtadan yapılmış bahçe kapısı yerleştirmiştir. Malzemeyi boya ile bir araya getirerek bütünleştirmiştir. Sanat ile birlikte endüstri malzemesinin önemini vurgulamıştır. Çerçeve geleneğine malzeme ekleyip var olan anlayışın sınırlarını zorlamıştır. Belirgin bir ufuk çizgisiyle oluşturulmuş mekan, malzeme ile birlikte üç boyutlu olarak algılanmaktadır. Gökyüzünün mavi renkten başlayıp geriye doğru giderek açılması ve ufukta sarı renk ile birleşmesi resme derinlik katmıştır. Sanatçı resmin gizemi ile alakalı çerçeve üzerine yazı yazmıştır. Resimde, ev gibi görünen çatının üzerinde yer alan figür ön plana çıkmaktadır.



Resim 15. Yağmur Altında Avrupa, Tuval Üzerine Yağlıboya, Max Ernst, 1940-1942
(<http://www.max-ernst.com/europe-after-rain.jsp>)

Ernst yapmış olduğu Yağmur Altında Avrupa adlı resimde tahrip edilmiş bir doğayı en ürkütücü biçimiyle resmetmiştir. İlginç bir yaratık ortalıkta dolaşmaktadır. Resim uygarlığın gelişmesine kuşku ile yaklaşan dönem sanatçılarının fantastik kaygılarını dile getiren trajik öğelerle dolu bir çalışmadır. Dış mekan belirli bir derinlik içerisinde önde kurgulanan sahne ile resmedilmiş, gökyüzünün ufka doğru belirmesi resme derinlik katmıştır. Resimde betimlenen biçimler, nesnelere gerçek görüntülerinden çok, belirli bir doku anlayışı ile gösterilmektedir. Analiz edilen resimlerde Dadaist anlatımdan Sürrealizme geçen Max Ernst, hayallerini ve düşüncelerini sadece kolaj ve asamblaj ile değil frotaj ve reklaj teknikleriyle bir araya getirerek ifade ettiği görülmektedir. Özellikle montaj tekniği, Ernst'e yeni olanaklar kazandırmıştır. Sanatçının esas istediği, reklam ve kataloglardan seçtiği görüntüleri mantıksız şekillerde bir araya getirmektir. Ernst resimlerinde, malzeme anlayışına yönelik gerçeküstücü ressam olarak bilinen Joan Miro, düz yüzey üzerine zımpara kağıdı, parlak ve sırlı kağıtlar, resimlerinde doku oluşturmada önemli yer tutar (Bayav, 2011). Max Ernst'in resimlerinde görülen, görünen ve bilinen nesnelere yeni anlamlar kazandırma anlayışı, onunla aynı grupta olan sürrealist ressam Rene Magritte'in resimlerinde de görülmektedir. Magritte de yapmış olduğu resimlerinde var olan kavramın düşselliğini ön plana çıkarıp görünen ile algılanan arasında bir uçurum olduğuna dikkat çekmiş, izleyicinin resimlerine bakarken düşüncelerini zorlamasını arzulamıştır.

SONUÇ

Genel olarak mekânın, genişlik, yükseklik, derinlik, biçim ve mesafe gibi özelliklerle gözleyeninin duyuları aracılığıyla algılandığı söylenebilir. Mekan fiziksel elemanlarca net bir şekilde sınırlanmış şekilde, peyzajın bir parçası veya bir oda içi olarak ressamların tuvallerinde yer bulmuştur. Nesnelere veya figürleri kuşatan boşluk olarak mekân, nesne ve figürlerin bir alan ve hacim içinde algılanmasını sağlamıştır. Mekan, resimde yaratılmak istenen atmosferin bazen aracı bazen de kendisi olmuştur. Resim sanatında mekân olgusunun ele alınmış biçimleri dönemlere, bireyin (izleyicinin) fiziksel sınırlarla ilişkisine ve dünyayı algılama biçimlerine göre değişmektedir. Yine de resimdeki mekân algısındaki en büyük değişimin zaman boyutunun dördüncü boyut olarak resme katılması olduğu söylenebilir.

Sürrealist akımın öncü sanatçıları betimlemelerinde dikkati malzeme, renk ve biçimlerin aynı anda olası farklı anlamları üzerine çekmiştir. 20. yüzyıl başından itibaren özellikle Braque ve Picasso'nun kübist resimlerinde üç boyutlu mekânın parçalandığı, çok boyutlu mekân anlayışının ortaya çıktığı görülmektedir. Rönesansın çizgisel perspektif anlayışı yıkılmış, mekân gerçekten varmış gibi anlatılmak yerine izleyenin hayalinde oluşturulmağa çalışılmıştır.

Max Ernst, Sürrealist resimlerinde nesnelere dokusunu yüzey üzerine çıkartma anlayışı ile uygulayarak yeni bir çıkış yakalamış, özgün çalışmalar üretmiş ve farklı bakış açısı getirerek malzeme resminin önemini vurgulamıştır. Yüzey üzerinde var olan nesnelere bir birleriyle ilişki içerisinde anlamlı hale gelmesiyle, biçimler farklı yapılar ve etkilere bürünmüştür. Ernst'in malzemeyi nasıl bir bakış açısıyla ele aldığı merak uyandırmış, frotaj tekniği ile oluşturduğu resimlerinde dokunun yüzey üzerindeki etkisine dikkat çekmiştir. Resimlerinde farklı bir dünya ve arayış vardır; olay ya da hikaye bir sebeple başlar ve sonucu merak ile beklenir. Resim sanatında malzeme kullanımı, Ernst'in çalışmalarının altyapısı olmuştur. Resimlerinde şaşırtıcı birleşmeler görülmekte, farklı yapıya bürünmüş biçimleri, gerçek ya da düşsel bir mekân içerisinde birleştirmektedir. Sanatçı bazı Dadaist resamlardan etkilenerek resimlerde malzeme kullanarak mekân oluşturma anlayışını, kendi içsel

dünyasıyla bütünleştirmiştir. Kendine çok geniş bir hareket alanı bulan Max Ernst sürekli değişim içinde pek çok şeyi seçerek ya da reddederek sonsuz yorum olanağına kavuşmuştur. Onun sanat yapıtlarını çözümleyebilmek için Sürrealizmi iyi anlayabilmek ve sanatçının felsefeci kişiliğini iyi özümsemiş olmak da gerekmektedir.

Bu çalışmada Max Ernst'in, yaptığı resimlerde malzemeyle ve malzemeye bağlı yüzeyde oluşan dokunun etkisiyle nasıl mekan oluşturduğunu okuma kaygısıyla yola çıkmış ve Ernst'in bazı resimlerindeki mekan olgusu incelenmiştir. Sonuç olarak farklı nesnelere sanata çevirmenin ya da resmin bir ögesi durumuna getirmenin Ernst'in eserlerindeki bir anlayışı olduğu görülmüştür. Sanatçı, Dadaizm ve Sürrealizm akımına dahil olmuş, kullanmış olduğu teknik ve malzemeyle Sürrealistler içerisinde farklı bir yer edinmiştir. Kendi bakış açısına ve dünyasına göre resimlerini oluşturmuştur. Bunları gerçekleştirirken Dadaizm akımının anlayışı olarak bilinen, alakasız nesnelere bir araya getirip birleştirmek ve buna bağlı olarak izleyicinin dikkatini çekmek, şaşırtmak Ernst'in amaçlarından bir tanesi olmuştur. Bu yönüyle günümüzde Yeni Dadacı diye adlandırılan bir gruba bağlı pek çok sanatçıya ışık tuttuğu anlaşılmaktadır. Resimlerindeki mekanı malzemelerin dokusuyla oluşturmaya önem vermesi, Ernst'in resimlerini, resimde mekan çalışmalarında özel ve farklı bir yere koymaktadır. Bu açıdan Max Ernst resminde mekanın irdelenmesi, resminin izlenmesi kadar şaşırtıcıdır.

KAYNAKLAR

- Akalın, T. (2013), "Modern Sanatın İçerisinde İnce Uzun Bir Figür: Alberto Giacometti", *İdil Dergisi, Cilt 2, Sayı 8, s. 190-200.*
- Artun, A. (2016), "Max Ernst, Dada ve Sürrealizm", *e-skop Sanat Tarihi, Eleştiri, Skopbülten 2.9.2016. e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-max-ernst-dada-ve-surrealizm/3060*
- Artun, N. A. (2014), "Mimarlığı Baştan Çıkarmak", *Sürrealizm /Mimarlık: Mekan Sanatı, İstanbul: İletişim Yayınları:11-21.*
- Bayav, D, Ayteş, E. (2011), "20. Yüzyıl Resim Sanatında Yüzeyin Sınırlarını Aşan Arayışlar", *Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı 8, s.35-57.*
- Beyoğlu, A. (2007), *Cumhuriyet Sonrası Türk Resminde Mekan Olgusu, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim İş Eğitimi Sanat Dalı: Yüksek Lisans Tezi.*
- Çakır, H İ. (2011), *Arkaik Dönem Yunan Seramiklerinin İncelenmesi ve Günümüz Yorumlamaları, Afyon Kocahisar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı: Yüksek Lisans Tezi.*
- Doğan, H. (2014), *Çağdaş Sanatta Çirkinlik, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.*
- Gombrich, E.H. 1993, *Sanatın Öyküsü (Çev: Bedrettin Cömert), İstanbul:Remzi Kitabevi Yayınları.*
- Güngör, A., (2011), *Andre Breton ve Sürrealist Resim İlişkisi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Yüksek Lisans Tezi.*
- Hopkins D. (2006), *Dada ve Gerçeküstücülük, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.*
- İnatçı, Ü. (2012), *Bakışma: Yapıt Okumaları, Kıbrıs:Söylem Yayınları.*
- Karasu, F. (2006), *Resimde Çıplak Gövdeyi Algılama Bağlamı Olarak Mekan, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim İş Anabilim Dalı: Yüksek Lisans Tezi.*
- Klingsöhr-Leroy, C. (2006), *Gerçeküstücülük, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.*
- Krausse, A. C. (2005), *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, İstanbul: Literatür Yayıncılık.*
- Lynton, N. (1982), *Modern Sanatın Öyküsü (Çev: Cevat Çapan, Radi Öziş), 1. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.*
- Tansuğ, S., (2006), *Resim Sanatının Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.*
- Üner, Ö., (2010), *Resmin Temelleri, İstanbul: Say Yayınları.*
- Passeron, R., (1990), *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi (Çev: S. Tansuğ), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.*
- Sağlam, M. (1995) "Resimde Mekân ve Derinlik Sorunları Üzerine", *Türkiye' de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 19, Mayıs-Ağustos, s. 52- 54.*
- Yenişehirlioğlu, F. (1989), *Resimde Mekan ve Zaman Kavramı, Konuşmalar Metni.*
- Yücel, E. (1993), *İstanbul Ansiklopedisi, İkonalar Maddesi, C.4, İstanbul.*

KÜLTÜREL KARŞILAŞMALAR: MELEZ MÜZİKLER

Güliz ULUÇ
Ege Üniversitesi, Türkiye
guliz.uluc@ege.edu.tr

Bilal SÜSLÜ
Ege Üniversitesi, Türkiye
bilal.suslu@ege.edu.tr

ÖZ

Her jenerasyona kendi kültürü özgün gelse de makalenin odağında yer alan müzik üzerine çalışmalarda da görüleceği üzere değişim ve dönüşüm kültürün başat öğeleridir. Dinamik ve çok boyutlu sosyo-kültürel bağlamıyla müzik, oluşumunda belirleyici olan ilişkisel süreçlerin geçici - zaman ve mekana göre sürekli farklılaşacak- bir ifade biçimidir. Doğu kültürü-Batı kültürü, modern kültür-geleneksel kültür, evrensel kültür-ulusal kültür, küresel kültür-yerel kültür gibi tüm dikotomik yapılar tamamen kurgusaldır ve dışlama-içerme stratejilerinin bir sonucudur. Çalışmanın kuramsal temelini post-kolonyal öğretinin öncülerinden Homi K. Bhabha'nın "üçüncü uzam" (third space) kuramı oluşturmaktadır. Bhabha, kültürel tercüme ve taklit kavramlarından hareketle üçüncü uzamı melezliğin kendisi olarak açıklar. Çalışmada, çeşitli sosyo-kültürel bağamların etkileşimi olan ve melezleşme olgusunun dünya genelinde belki de en görünür örneği olan müzik ürünleri bu kuramsal çerçevede irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Müzik, Üçüncü Uzam, Melezlik

CULTURAL ENCOUNTERS: HYBRID MUSICS

ABSTRACT

Every culture is authentic for its generation but change and transformation are the dominant elements of culture in the musical studies that are focused on this paper. With its dynamic and multi-dimensional socio-cultural structure, music is an expression form that relational processes are important factors in its formation and continuously differentiates according to temporary time and space. All dichotomic structures such as East culture-West culture, modern culture-traditional culture, universal culture-national culture, global culture-local culture are completely fictional and the result of deletion/insertion strategies. Theoretical basis of this study consists of the term "third space" which is derived by Homi K. Bhabha, one of the pioneers of postcolonial theory. In this study, musical products, which are integration of various socio-cultural contexts and may be the most visible example of hybridity in the worldwide, are analyzed in this theoretical framework while Bhabha explains "third space" as hybridity with mimicry and cultural translation.

Keywords: Culture, Music, Third Space, Hybridity

GİRİŞ

Bir toplumda geçerli olan ve gelenek halinde devam eden her türlü dil, duygu, düşünce, inanç, sanat ve yaşayış öğelerinin tümü olan kültürün altı özelliği bulunmaktadır: Kültür toplumsaldır, kültür tarihseldir, kültür öğrenilip aktarılması gereken bir kalıttır, kültür işlevseldir, kültür birlik içinde çokluk, farklılık demektir, kültür devingendir ve değişkendir (Turan, 1994: 13-20). Ayrıca kültür kavramı için geleneksel fikirler ve bunlara bağlı olan değerler; öğrenilmiş davranışların bir bütün olarak nesilden nesile aktarılması; paylaşılan öğrenilmiş davranışlar ve yaşam etkinlik alanlarından sosyal olarak aktarılan anlamlar; paylaşılan semboller ve anlamlar; bir grubun davranışlarında önceden

tahmin edilebilir ve belirli farklılıklara yol açan deneyimler; davranışları bir sisteme oturtan fikir, uygulama, norm ve anlamlar bütünü, kendini oluşturan parçaları üzerinde kapsamlı bir etkiye sahip olan bir üst düzen; birbirleriyle ilişki içinde ve birbirlerine karmaşık bir biçimde bağlı parçalardan oluşmuş bir sistem ve aklın zihinsel açıdan programlanması veya yazılımı (Kağıtçıbaşı, 2012: 35) gibi tanımlar yapılmıştır. Moles'e göre (1983: 17) kültür, zihnin yaşamına kıyasla, düşüncenin temel materyali, bir kazanım, bir içerik, bir varlık olarak görünür. Dolayısıyla düşüncenin materyali olarak kültür, **olanı**, düşünce ise bundan **yapılanı** temsil eder: düşünce kültürün geleceğidir.

Kültürün devingen ve değişken özelliği gereği sınırları olan bir yerde yaşayıp buraya ait olan ve dış dünya ile teması söz konusu olsa dahi özgünlüğünü kaybetmemiş olan bir kültür herhalde hiç var olmamıştır. Dolayısıyla geçmişten günümüze gelen sabit, değişmeyen bir kökeni, özü ve bu bağlamda mutlak bir özgünlüğü bulunmayan kültür, farklı zaman ve mekanlar içerisinde birbirleri ile müzakere bulunan göstergelerin, simgelerin iletişimi –birbirlerini tercümesi- ile oluşmaktadır.

Öte yandan müzakere süreçleri her zaman barışçıl bir karşılaşma ile gerçekleşmemiştir; kimi zaman tahrip edilmiş kalıntılar üzerine yenilerinin inşasında olduğu gibi sömürgeci şiddetle karışmıştır. Dolayısıyla tarihsel üstünlüklerle eklemlenmeyen bir müzakere süreci sömürgeci şiddeti meşrulaştırma riskini de taşımaktadır (Uluç, 2002: 93). Günümüzde ise, teknolojik ve sosyal değişimlerin etkisiyle eski etkileşim ve karışım süreci daha hızlı ve daha doğrudan hale gelmiştir. Geçmişte özellikle, -çapraz etkileşim, kültürel değişim, sirkülasyon, direnme paradigmasını içeren- çok yönlü kültürel karşılaşma alanları olan sınır bölgelerinde göç ile ortaya çıkan melez kimlik olgusu kültürel akışın artması ile dünya geneline yayılmıştır.

Melezlik (hybridity) fikirlerin, tasavvurların, deneyimlerin birbirine eklemlenmesi anlamına gelen ve sosyal bilimlerde sıklıkla kullanılan bir terimdir. Modernleşme kuramlarına özgü ikili karşıtlıkların (sözelimi merkez-çevre, kırsal-kentsel, geleneksel-modern, sağ-sol, gelişmiş-azgelişmiş, emek-sermaye, kuram-eylem, sosyalizm-liberalizm) anlamlarının yerini melezleşmeye bıraktığı günümüz küresel koşullarında, kültürel bakımdan homojen toplumların var olduğu anlayışı anlamını kaybetmekte, çoğu ülke kültürel bakımdan çeşitlilik göstermektedir.

Melez kültürlerin, insanların etkin bir biçimde kendi sentezlerini oluşturmaya çalışmalarının bir sonucu olduğunun söylenebileceğini, insanlığın bütün kültürel envanteri göz önüne alındığında, melezleşmenin biraz kaybetmeyi ama biraz da kazanmayı içerebileceğini söyleyen Hannerz (1998: 161-162), melezleşmenin merkez ve çevre arasındaki kültürel uzaklığı azalttığını ve sürekliliği sağladığını belirtmektedir.

Melezleşme, “birbirinden etkilenme, öğrenme ve karşılıklı bağımlılığı dile getirdiği ölçüde, bir arada yaşayabilmenin koşulu ve sonucu olarak da ortaya çıkmaktadır”(Göle, 2000:17). Peter L. Berger (2003: 19-32) melezleşme dair “Konfüçyüsçü tüccar” kavramını örnek vererek -imparatorluk döneminin bilgin bürokratlarını andıran günümüzün başarılı birer bilgin/profesyoneli olan- Çin kültürünün özünü kavramış, bilim ve kültürün yaygınlaştırılmasını amaç edinmiş ve siyasal elite yakın ilişkileri olan bilgin/işadamını işaret eder. Kitap okumak dışında yapılan tüm işlerin düşük değere sahip olduğunu söyleyen Konfüçyüsçü doktrin hakkında bilgi sahibi olan ve onun temel ilkelerini onaylayan, böylelikle Çin toplumunun menfaatleri ile piyasa ekonomisinin kar elde etme hedefleri arasında denge kuran bu mükemmel işadamları bir melezleşme örneğidir.

Melezlik İle İlgili Kuramsal Çerçeve

Kültürel melezlik ile ilgili çalışmalarda kullanılan sahiplenme (appropriation), ödünç alma (borrowing), erime potası (melting pot), güveç (the stew) veya salata kasesi (salad bowl), yerlileştirme (creolization), taklit (imitation), kültürleşme (acculturation), kültürel özümseme (assimilation), kültürel eklektisizm (eclecticism), uyum (accommodation), müzakere (negotiation), aşılama (graft) ve çeviri (translation) gibi bir çok kavram ortak bir repertuar oluşturmaktadır.

Sahiplenme, sömürgecilik sonrası toplumların, emperyal kültürün kimi görünümelerini -dil, yazma biçimleri, film, tiyatro hatta düşünce biçimleri ve rasyonalizm, mantık ve analiz gibi fikirler-

kendilerine yararlı olabilecek şekilde, kendi sosyal ve kültürel kimlikleri içinde dillendirilebilmesinin yollarını ifade etmek için kullanılır (Aktaran, Mutlu, 2015: 5). Karşılaşan farklı kültürlerin birbirlerinden alma-verme durumunu ifade eden ödünç alma kavramı ile kimi zaman, Kristof Kolomb'un keşfinden sonra Batılı kültürün Amerikan yerlilerinden tütün kullanımını içselleştirmesi durumunda olduğu gibi dominant grubun diğer gruptan etkilenmesi de vurgulanmaktadır (Hatch, 2004: 199). Özellikle göçmen gruplar için kullanılan erime potası, farklı kültürel unsurların bir potada birbirine karıştığı bir kabı, güveç veya salata kasesi kavramları ise gıdalara gönderme yolu ile karışımın farklı içeriklerinin kendilerine özgü karakteristiklerini koruduklarını ifade etmektedir (Millet, 2013). Kökü "creole" sözcüğüne dayanan yerlileştirme, diğer bir deyişle kreolizasyon ile Karayip Adaları ve civarı ile Batı Afrika'da yaşayanların konuştuğu melez nitelikli belli başlı diller ve nihayet benzer koşullarda ortaya çıkmış bütün bir dil ailesi tanımlanmaktadır (Akkaş, 2013: 8). Örnek bir davranışın yeniden üretimi olan taklit tanımlanırken taklit edilen davranışın özellikleri önem taşımaktadır; örneğin modelin davranışının taklit edenin repertuarında yer almaması taklidi ayırt etmede en belirgin ölçütlerdendir (Bilgin, 2003: 377). Kültürleşme grupların ve/veya bireylerin kültürel temas durumlarında uyum sağlaması durumu anlamına gelir (Kağıtçıbaşı, 2012: 322). Kültürel özümseme ise bir kültürel sistemin başka bir kültürel sistemi giderek kendine benzetmesi, kültürel egemenliği altına alması olarak tanımlanmaktadır (Güvenç, 2010: 121). Kültürel eklektisizm ile farklı kültürlerden seçilen öğelerin ayrı bir sistem ve dizge içerisinde yeniden kullanılması ifade edilirken; uyum, genel anlamda, organizmanın çevresiyle ilişkilerinin dengesini sağlamaya yönelik değişikliklerin bütünü ifade etmektedir (Bilgin, 2003:409). Müzakere kavramı ise, çözüme bağlanması gereken bir sorun üzerinde ilgili taraflarca görüş alış-verişinde bulunulmasıdır (Demir ve Acar, 2002: 297).

Melezlik yerine botanikle bağlantılı "aşılama" kavramını kullanan Mudge vd. (2009: 441) başarılı bir aşılama için hem ana gövde hem de kalem olarak adlandırılan gövdenin birbirlerine uyumunun sağlanması amacıyla doğru kesilmeleri gerektiğini belirtirler. Onlara göre aşılamanın bir diğer belirleyici yönü iki parça bitki bir araya getirilirken -ki bu ikisi birbirlerinden farklı gövdelerdir- bunun farklı genetik elemanların bir kaynaşması olan melezleşmenin zıddı bir durum olmasıdır. Dolayısıyla aşılama iki veya daha fazla farklı genotiplerin birleştirilerek bileşik genetik sistem meydana getirilmesidir. Bunların her biri ise aşılama bitkinin yaşamı boyunca genetik kimliklerini korumaktadırlar (Mudge ve diğ. 2009: 440). Ayrıca aşılama yönteminde kombine edilen genetik elementler değişmez iken bu durum purifikasyona (saflaştırma, arıtmaya) dayandırılır ve birleştirilen farklı gövdelerdeki elementlerin genetik farklılığı vurgulanır. Melezleşmede ise bu genetik farklılık çeviri (translation) tarafından geçersiz kılınır (Wirth, 2014: 243). Farklı türden tohumların aşılama ile üçüncü melez bir tohumun üretilmesinin kültürel karşılığı tamamen yeni kültürel bir yapının ortaya çıkması şeklinde olmaktadır.

Kültürel melezlik ile ilgili çalışmalarda başvurulan çeviriyi iki seçenekli bir kavram olarak açıklayan Schleiermacher'e göre (Aktaran: Berk, 2001) çeviri, ya okuyucuyu yazara yaklaştırır (yani kesin bir şekilde özgün metne sadık kalır) ya da yazarı okuyucuya yaklaştırır (yani tercüme edilen özgün metni mümkün olduğunca anlaşılır kılar). Walter Benjamin ise "Çevirmenin Görevi" adlı çalışmasında çeviriyi teğet meteforunu kullanarak açıklar ve teğetin, çembere yalnızca bir noktasında belli belirsiz dokunduğunu, daha sonra ise sonsuzluğa doğru düz bir çizgi izlediğini işaret eder. Bunun gibi çeviride özgün yapıya yalnızca çok kısa bir süre, anlamın sonsuz küçüklükte bir noktasında dokunur ve bu dokunuşun ardından tümüyle kendine özgü yörüngeyi izler (Benjamin, 2015).

Uluslararası kültürel iletişimin yapıtaşı olarak kültürel çeviri ve müzakere kavramlarına değinen Homi Bhabha, farklı kültürlerin birbirleriyle karşılaşmalarında kültürel kodların, sembollerin, göstergelerin bir çeviri ve müzakere eyleminden geçerek dönüşüme uğradığını ifade etmektedir. Bhabha'ya göre kültürel anlam ve yorumun üretimi yalnızca herhangi bir cümlede belirtilen 'ben' ve 'sen' arasındaki bir iletişim eyleminden ibaret değildir. Anlamın üretilmesi, bu iki alanın, hem dilin genel koşulları hem de söz zincirinin farkında olamayacağı "kendiliğinden" edimsel ve kurumsal bir strateji içerisindeki üçüncü uzam yoluyla geçişi sağlamak için harekete geçirilmesini gerektirir. Kültürlerin birbirlerini anlamlandırırken geçirdikleri bu kaçınılmaz dönüşüm ise kültürel çeviri eylemini işaret etmektedir (Bhabha, 2016).

Bhabha, Walter Benjamin'e atıfla çeviri (translation) ve çevirmen (translator) kelimelerini kullanarak oluşturduğu kültürel çeviri (cultural translation) kavramını açıklarken kültürün tüm biçimlerinin kültürün simgesel ve göstergesel bir aktivite olmasından dolayı bir şekilde diğerleriyle ilişkili olduğunu, sadece kendi otoritesi ile çelişen başka kültürler nedeniyle değil, simge biçimlendirici eylemlerinden, temsil sürecindeki sorgulayıcılığın, dilinden, gösterge ve anlam üretiminden ötürü hiçbir kültürün kendi başına olmadığını, hiçbir kültürün tam olmadığını belirtir. Kültür, anlamlandırıcı ya da sembolik bir faaliyettir ve göstergenin semiyotik yerinden oynatılmasıyla bir kültürel çeviri söz konusudur. Dolayısıyla bu kavramı geliştirmede kullanılan çeviri kavramı yerinden edici, bozucu bir biçimde bir taklit "mimic" yöntemidir (Rutherford, 1990: 207-211). Taklit ile tıpkısının aynısı, basit bir öznenin tekrarı "aynı-ben" değil, "tam değil/beyaz değil" (not quite/not white) melez yapılar ortaya çıkar, melezlik bu anlamda, diğer pozisyonların ortaya çıkmasına olanak tanıyan "üçüncü uzam" (third space) dir.

Üçüncü uzam kuramı, her bireyin kendi benzersiz kimlik faktörlerinin bir dizisi olarak melez bir kimlik olduğunu ileri sürer. Kültüre içkin bir özgünlük veya saflık söz konusu olmayıp kültürel anlam ve kimliklerin oluşumu, daima başka anlam ve kimliklerle müzakerenin gerçekleştiği üçüncü uzamı işaret eder. Karşılıklı ve değişebilir kültürel kimlik müzakereleri ile kültürel anlam üretiminin gerçekleştiği bu uzam melez bir alandır. Başkalık ve ötekilik ruhuyla kültürün farklılık olarak oluşturulduğu bu üçüncü uzam kişilere kimliklerinin parçalarıyla bir uzlaşma sağlamaktadır.

Üçüncü uzam, kültürün tarihsel geçmişe dayanan otantik, homojen ve tek tip kimliğine dair anlayışımızı da sorgulamamızı gerektirir. Bu sorgulama ise kültürlerin melezliğini gösteren tarihi örnekleri fark etmemizin yanı sıra kültürlerin kendilerinde var olan özgünlüklerine ya da saflıklarına dair hiyerarşik iddiaların niçin savunulamaz olduğunu anlamamızı sağlar. Aynı göstergelerin bile çevrilebilir, tekrar tarihselleştirilebilir ve yeniden okunabilir olması kültürün anlam ve sembollerinin ilkel bir birliği veya sabitliği (değişmezliği) içermediğini gözler önüne sermektedir. Egemen kültürün diğer kültürlerin de iyi oldukları, fakat onları kendi sistemine göre yerleştirebiliyor olması gerekliliğine dair bakış açısını içeren kültürel çeşitlilik veya çok kültürlülük üzerine mevcut egzotik düşünceler değil, farklı kültürel kodların birbirleriyle buluştukları ve dönüşüme uğradıkları, çeviri ve müzakerenin yer aldığı bu uzam kültürel melezliğinin ifade edilmesinde ve kavramsallaştırılmasında bize yol göstermektedir. Bhabha'ya göre kültürel anlamın yükünü taşıyanın işte bu "aradaki"¹ uzamdır. Kendimiz ve ötekiler hakkında konuşabildiğimiz kelimeleri bulacağımız uzam bu uzamdır. Ve ancak bu melezliği ve "üçüncü uzam"ı araştırarak, kutuplaşma siyasetinden kurtulabilir ve benliklerimizin ötekileri olarak ortaya çıkabiliriz (Bhabha, 2016).

Melezleşme Ve Sanat

¹ Arada olanı açıklamak üzere, arada bir uzam olan merdiven boşluğu metaforundan faydalanan Bhabha bu uzamı şu şekilde açıklamıştır: Arada ve belirsiz kimliğin gösterimi olan merdiven boşluğu, sembolik etkileşim süreci, üst ve alt; siyah ve beyaz arasındaki farkı oluşturan bağlayıcı dokuyu oluşturmaktadır. Merdiven boşluğunun burası ve orası, zamansal hareket ve sağlamış olduğu geçiş, kimliklerin her iki uçtaki ilkel kutuplaşmalara yerleşmesini engellemektedir. Bu kalıplaşmış kimlikler arasındaki ara yer geçişi, varsayılan ya da dayatılan bir hiyerarşi olmaksızın, farklılığı kutlayan bir kültürel melezliğin kapılarını açmaktadır. Bhabha'nın merdiven boşluğu metaforundan anlaşılacağı üzere, modern zamanda artık merdivenin birbirine bağladığı alt kat ya da üst kat yerine herhangi bir sebeple merdiven boşluğunda kalanların, bu uzamdaki kimliklerin ve kültürlerin araştırılması gerekmektedir (Özsaraç, 2014: 22-23).

Bir yaşam biçimi, değerler ve inançlar sistemi olarak kültürün oluşumunda sanat, edebiyat gibi her türlü temsil biçimlerini birlikte düşünmek gerekir. “İlişkisel Estetik” ve “Postprodüksiyon” kitaplarının yazarı Nicolas Bourriaud (Aktaran: Şenergüç, 2009), iletişim, seyahat ve göçlerin yaşam tarzlarını değiştirdiğini ve yeni bir küresel algılamının ortaya çıktığını, artık, biçimleri taşıyabilecek köklerin, içinden yeni varyasyonların çıkacağı kültürel temellerin, çekirdeğin olmadığını, sanat üretiminin artık, belli bir kültür noktasından değil, küresel bir kültür perspektifinden başladığını, ortaya çıkan ürünlerin de, belli bir kültürün izlerini taşımayan ve hakim bir kültürün olmadığı melez özelliklerden oluşan bir karakter taşıyacağını belirtmektedir. Bourriaud, bu değişimler üzerinde şekillenen sanatçıların da, çok yönlü ifade ve iletişim şekilleri arasında yeni yollar ortaya koyabilmek amacıyla farklı coğrafyalarda olduğu gibi farklı tarihsel dönemlerde de dolaşmaya başladıklarını, farklı kültürel grupların kültürel değerlerini yorumlayarak onları global ağın içine kattıklarını söylemektedir.

Homeros’un İlyada destanındaki hayal ürünü korkunç “chimera” da meleziğin tarifini görürüz: Chimera’nın ön tarafı aslan, arka tarafı ejderha, ortası ise keçi şeklindedir. “Chimera” örneğinde aşılama ve melezişme mantıkları birbirine karışır. Gövdenin bağlantılı bölümleri birbirine karışmış olarak temsil edilmemektedir ama bir hayal ürünü kes-yapıştır işlemi olarak birlikte yer almaktadır. Yakın zamanlı “chimera” örneği olarak Donna Haraway’ın 1985 tarihli Cyborg Manifestosu, makinalar ile organizmaların birleşmesinin temsil edildiği 1987 yapımı Robocop ve 2009 yılı yapımı Avatar filmleri gösterilebilir. Avatar filmi ayrıca (insan DNA’sı ile Na’vi DNA’sının karışımı olarak) iki kültür arasında ve kültür ile doğa arasında melez bir tercüme örneğidir. Dahası Pandora Gezegeni’nin doğal kaynaklarını sömürmek için insanlarla Na’vi’ler arasında kültürel iletişimin sağlanmasında Avatarlar tercüman olarak kullanılmaktadır (Wirth, 2014: 243-246).

Meleziği, herhangi bir kimlik sergileyen belli bir anlamlandırma pratikleri toplamının kendi içinde farklılaşan, çelişen ve çeşitlenen ve buna dayalı olarak gerilimler üreten öğelerden oluşması olarak anlayan ve bir kültürel form olarak Yeşilçam’ın da melez bir kimlik ürettiği varsayımından hareket eden Nezih Erdoğan (1998), Yeşilçam’ın meleziğinin çok karmaşık bir manzara sunduğunu söylemektedir. Ona göre kendileri de melez olan Mısır ve Hint melodramları ile Hollywood anlatı kalıplarının birlikteliğiyle ortaoyuncululuğu ve metod oyunculuğu arasında gidip gelen bir performansın, Türk görsel geleneklerinin ve Batı’nın Rönesans’tan bu yana geliştirdiği ve bugün en mükemmel halini almış bulunan sinematografik yordamın tuhaf bir karışımı olmuştur.

Melez Müzikler

Popüler müzik incelemelerinde anahtar bir kavram olarak alt kültürlerle ve yerel dinamiklerle yakından ilişkili olan, hem yerel/küresel ilişki kurabilen bir müzik türü/tarzı olarak hem de aynı yer/mekan içerisindeki (kent, bölge, ulus) birbirinden farklı müzik tarzlarının o yer/mekan ile kimliklendirilmesine gönderme yapan “scene” kavramı üzerinde durulmaktadır (Aktaran: Satır, 2016: 244-248). Cohen (1999: 244), 1950’li yıllardan itibaren jazz, country, blues, soul ve rock’n’ roll gibi Amerikan müzik tarzlarının kentin müzik pratikleriyle kaynaşması ve göçle gelen çeşitli grupların scene oluşumuna katılmasıyla oluşan Liverpool rock scene’in bu savı desteklediğini, ayrıca Yahudi müzik şirketleriyle göçmen İrlandalıların kendi müzik geleneklerine ait motifleri scene atmosferi içindeki yerel öğelerle eklemlemesinin Liverpool müziği üzerindeki kozmopolit yapıyı biraz daha perçinlediğini belirtmektedir.

1990’ların ortalarında İngiliz gece kulüplerinde ortaya çıkan İngiliz (Güney) Asya “British (South) Asian” elektronik dans müziğindeki Doğu ve Batı etkilerini, özellikle Hint Yarımadası kültürünün etkileri ekseninde inceleyen çalışmasında Anamik Saha (2011: 437-439), Hint müzik öğelerinin –Hint film müzikleri, Hindistan ve Pakistan’daki Müslümanların tasavvuf temalı müziği olan kavvali, sitar ve tabla müzik aletleri- Batılı elektronik dans türleri (breakbeat, dubstep) ile karışımı üzerine durur. Ona göre Britanyalılığın tamamen beyaz veya belirsiz ırksal kimliğine bir itiraz olarak, ikinci kuşak Asya dans müziğinin bu zengin melezi, Asya gençlik kültürüne dair özelleştirici kültürel stereotiplerin tersine çevrilmesidir. İngiliz Asyalı DJ ve müzisyen Talvin Singh “İkinci veya üçüncü kuşak Asyalılar olarak geride kalan Hindistan’da değil, burada, Britanya’da mevcut olan ve gurur duymaya ihtiyacımızın olduğu bir kültüre sahip olduğumuzu anlama zamanıdır.” der (Aktaran: Saha,

2011:439). Homi Bhabha'nın üçüncü uzam kavramı bu Asya kökenli İngiliz müziğinde yansımaları bulmaktadır. Çalışmasında Sanjay Sharma'ya atıf yapan Saha (2011: 437-439) Sharma'nın hiper senkretik Asya elektronik müzik kulüplerini varoluşun yeni bozucu yollarını üreten, yeni kültürel anlamların ortaya çıktığı üçüncü uzamlar olarak nitelediğini belirtir. Sharma'ya referansla bu kültürel pratiğin, kimliğin yeni biçimlerini ortaya çıkardığını, var olan kültürel çerçevelerle inşa edilen normatif durumsallıkların aşıldığını ve böylelikle alternatif politik durumsallıkların ortaya çıkarıldığını söyler.

İngiltere'deki pop müzik kültürünü inceleyen Bennett ise, göçmen nüfusun, özellikle Asyalı göçmenlerin pop müzik kültürü üzerinde etkileri olduğunu, 1970'lerde ortaya çıkan Asyalı müzisyenlerin 1980'li ve 1990'lı yıllarda kökleri Pencap folk müziğine dayanan etnik Banghra müziğini Batı pop müziği ile birleştirerek yeni melez müzik biçimleri oluşturduklarını, Asyalı yeni genç neslin çağdaş dans müziğinden de etkilenerek rap ve reggae müziğinin de tesiriyle House, Reggae ve Techno biçimleri hâlinde yeni melezleşmiş formlar ürettiklerini, böylece Banghra müziğini reggae biçiminde ana akım İngiliz müziği içine dahil ettiklerini ifade etmektedir (Aktaran: Konyar, 2011a: 441). Bhabha'ya atıfla, göçmenin "aradaki" söz konusu statüsü melezleşmeden tam olarak anlaşılabilir.

Bu noktada farklı düşünen ve kültürel üretim ve tüketimin kapitalist bağlamından koparılmasının melez kültürel ürünlerin emtia sistemi dışında bulunduğunu varsayma eğilimini taşıdığını söyleyen Anamik Saha'ya göre (2011: 439-452), kapitalizm post-kolonyal kültürel üretim alanının içinde yayılırken, üçüncü uzam metalaşmış bir uzam haline gelmiştir. Ona göre Asya bölgesel kültürünü metalaşma ile birlikte ele almamak kritik bir gözden kaçırmadır. Saha, Edward Herman gibi pek çok radikal politik ekonomistin kapitalizmin böylesi varoluşsal direnç alanlarına izin verdiğini, pazarın canlandırılması gerektiğinde yeni (satılabilir) kültürel formları araştırdığını belirttiğini söyler. İçine alma, kapsama şeklindeki bu metalaştırma ise Asya kökenli İngiliz müziğini egzotik bir şeye dönüştürür. Kapitalizm ve metalaştırmanın devşirici eğilimlerine karşı bir kaçış ya da devre dışı kalma potansiyelinin olup olmadığını incelediği çalışmasında Saha, kültür üreticisinin politik amaçlarının endüstrinin yoğun ekonomik baskısı altında zorlandığını, "gelişen müzik ve kültür" düşüncesinin maddi gerçeklik karşısında daha kârlı üretilere izin vermek üzere oyun dışı edildiğini, metalaştırmanın kültürel ürünleri egzotikleştirme eğilimlerinden kaçınmak için popüler kültür alanındaki ırkçı düşüncelere dair kavrayışların keskinleştirilmesi gerektiğini ve böylelikle bu düşünceleri bozma stratejilerinin açığa çıkabileceğini belirtir.

Ashwani Sharma'da (1996: 20) Asya kökenli İngiliz dans müziği üzerine "Sounds Oriental: The (Im) possibility of Theorizing Asian Musical Cultures" adlı makalesinde Saha'nın görüşlerine paralel olarak, bu yeni melez kültürel uzama aşırı değer verildiğini, bu uzamın metalaşma sisteminin tam da içinde yer aldığını, bu nedenle kapitalizmi bozmasının mümkün olmadığını dile getirir.

Yukarıdaki görüşler doğrultusunda tüm kültürel üretimi kapitalist sistemle ve Adornocu kültür endüstrileri paradigmaları ile açıklamak melez kültürlerin kapitalizmin başat öğelerinden olan ve yerküre üzerinde belirli bir türdeşlik gösteren küresel kültürün tüm tek tipleştirici, teslim alıcı ve dayatmacı yapısına rağmen ona direnme ve mevcut evrensellik tanımlarına meydan okuma potansiyeline içkin oluşunu göz ardı etmek demektir. Homi Bhabha'nın sömürülenin sömürgeciyi taklit ederken ortaya çıkan melez formların sömürgeciye karşı koyma ve ötekini kendine benzetmeye başkaldırı özelliğinde de vurguladığı gibi, yeni anlamların yeniden ve sürekli üretildiği alan tam da budur. Ayrıca unutulmamalıdır ki kültürel tüketimi metalaşmış ürünleri dolaşıma sokan ticari dağıtım şebekelerinin faaliyetlerine indirgemek de yeni medya -blog, forum gibi sosyal medya vd.- kanallarının günümüz iletişim düzeninde sahip oldukları paylaşım/dağıtım potansiyelini ihmal etmek demektir.

Kimi göçmen topluluklar kültürel kimliği muhafaza etmenin bir aracı olarak müziği içe yönelik bir şekilde kullanırken pek çok durumda ise müzik dışı yönelik ve ötekilerin gözünde (ve kulağında) tanınmanın bir yolu olarak kullanılır (Aktaran: Mutlu, 2015: 4). Hall, (2014: 60) "Yerel ve Küresel: "Küreselleşme ve Etniklik" adlı çalışmasında "Modern çağdaş müziğin dillerini düşünün ve hiçbir

modern müzik düzenlemesi duymamış olan, geleneksel müziklerin nerelerde kaldığını bir sorun” der ve ekler:

“Başka müzikleri duymamış hiçbir müzik kaldı mı? Bütün çarpıcı modern müzikler birer geçittir. Modern popüler müziğin estetiği, hibridin (melezin), geçişliliğin, diasporanın (dağılıp yayılmanın), göçmenliğin estetiğidir. Modern müzik Avrupa'nın eski uygarlıklar diye düşünmekten hoşlandığı bir yerlerden ve denetleyebildiği bir yerlerden gelen genç birisi için heyecan verici olan müziklerin bir karışımıdır ve Batı bunları sadece orada kalmaya devam ettikleri sürece ve sadece basit kabile toplulukları olarak yaşamayı sürdürdükleri sürece denetleyebilir. Batı, bu müzikler böyle basit halk şarkıları olarak kaldıkları sürece denetimi elinde tutabilir.”

Jazz'ın kökenine ilişkin teoriler arasında kelimenin Batı Afrika sahilinden Amerika'ya götürülen yerlilerle beraber geldiğinin ve “hızlandırmak”, “heyecanlandırmak” manasında kullanıldığının, bu kelimenin Arabistan'dan Sudan vasıtasıyla Afrika'ya süzüldüğünün ve aslının cazip, cezbe gibi Arapça kelimelerden geldiğinin, Afrika'da Arapçaya çok yakın bir lisan kullanan Hausa yerlilerinin uzaktan gelen davul sesleri için “jaiza” tabirini kullandıklarının, jazz tabirinin Fransızca “jaser” kelimesinden geldiğinin ve konuşmak, gevezelik etmek manasına gelen bu tabirin bu müziğe aktarıldığının yer aldığı belirtilmektedir. Jazz'ın kökenine dair diğer bir teori ise; iç savaşla özgürlüklerine henüz kavuşmuş olan pamuk tarlaları ve fabrikalardaki siyah ırktan insanların, köleliklerini konu alan, kurtuluşlarını kutlamak için yeni sözler ekledikleri şarkı ve müziklerini önce negro sprituels ve gospel songs adı altında, daha sonra da blues adıyla duyurmak için küçük orkestralar kurduklarını, bu orkestraların Afrika şarkıları ile Louisiana'daki Fransız bale müziği üstatlarının parçalarının, Haiti'den gelen ilk özgürlük çağrılarının, Fas'ın eski siyah köleleri Gnawa'ların Antiller'de duyulan ritmlerinin karışımından esintiler taşıdığını, 1870'e doğru bu orkestraların, New Orleans'ta kafelerde, restoranlarda, club'larda ve music-hall'larda ve New Orleans'ın franko-amerikan dilinde bu müziği çaldıklarını, o zamanlar “to jass” dendiğini -belki de Fransızca “jaser”den geldiğini-, 1913'ten itibaren heyecan anlamında “to jazz” dendiği ifade edilmektedir (Aktaran: Gürsoy, 2009: 159-160).

Tel Aviv doğumlu bir müzisyen olan ve şarkılarının müziği doğduğu topraklar olan İsrail'den, sözleri ise ikinci vatanı Fransa'dan olan Riff Cohen; “Feel” adlı şarkılarında Bollywood yapımı Nagin filminin soundtrack'i “Man Dole Mera Tan Dole”den bir alıntıyla açılış yapan ve şarkıya Bollywood esintili klip çeken Bombay Bicycle Club; müzikleri 40'lı-50'li yıllara ait Yunan müziği ile jazz, funk, disco tınılarının karışımı olan Yunan müzik grubu İmam Baildi (Can, 2014); Batı ve Doğu enstrümanlarını birlikte kullanarak Japonya, Avrupa, Orta Afrika, Endonezya, Orta Doğu, İber Yarımadası gibi dünyanın farklı bölgeleri ve ülkelerinin göçebeleri, göçmenleri, sürgün ve mültecilerinin nesilden nesile aktarılan müziklerini yorumlayan Grande Poder (mawaco.com, 2016); Cezayirden, Hindistan ve Mısır'a kadar geniş bir coğrafyadan köklere sahip olan ve bu melez özelliklerini müziğine ve sesine yansıtan Indila (Yılmaz, 2014); şarkılarında gerek müzikal gerekse de enstrümantal bağlamda Doğu-Batı harmonisi yapan (yasminlevy.net, 2016), Latin ve Sefarad müziğinden Endülüs flamenkosuna; Türk ezgilerinden Arap ezgilerine kadar pek çok unsuru müziğinde barındıran, çalışmalarında viyolonsel ve piyano gibi Batı müziği enstrümanları ile ud gibi Doğu müziği enstrümanlarına yer vermekte olan (etkinlik.com, 2016), Müslüman, Yahudi, Türk ve Faslı insan ve kültürlerin klasik, jazz vb. müziklerle aynı potada eridiği Kudüs'te büyümüş olan İsraili şarkıcı Yasmin Levy (yasminlevy.net, 2016) günümüz müzik piyasasında ses getiren melez tür müzik icracılarından bazılarıdır.

Bununla birlikte bireysel albüm ya da performanslar dışında son yıllarda Doğu-Batı sentezi kapsamında gerçekleştirilen proje bazlı çalışmalarda da artış gözlemlenmektedir. Bu bağlamda 2005 yılından bu yana her sene Almanya'nın Osnabrück kentinde düzenlenen Morgenland Festivali (The Morgenland Festival Osnabrück) geleneksel müzikten avant-garde, jazz, rock ve klasik müziğe uzanan Yakın ve Ortadoğu'nun etkileyici müzik kültürüne adanmıştır. Festival, bir taraftan dinleyicilerine ötekiyle karşılaşma fırsatı tanırken (Buchen, 2016), diğer taraftan “Doğu” ya ilişkin geleneksel Batı algısına meydan okumaktadır. Dahası proje, katılımcı sanatçılara da performanslarını gerçekleştirebilecekleri zaman ve mekan sağlamaktadır. Festival kapsamında Alim Qasimov, Kayhan

Kalhor, Jivan Gasparyan, Rony Barrak, Kinan Azmeh gibi Türkiye, Azerbaycan, İsrail, Mısır, Lübnan, Suriye, Irak ve İran'ın da aralarında yer aldığı birçok ülkeden sanatçı (Wikipedia, 2016) Batılı enstrümanlardan oluşan “Morgenland Chamber Orchestra” eşliğinde performanslarını sergilemektedir.



Resim 1: <https://www.facebook.com/morgenlandfestivalos>

Sanatta küresel bir anlayış geliştirebilmenin olanağını keşfetmek amacıyla Çello Sanatçısı Yo-Yo Ma tarafından kurulan ve “Tarihi İpek Yolu” gelenek ve fikirlerinin alışverişi üzerinden esinlenen “Silk Road Ensemble” projesi ise dünya kültürlerine sanat yoluyla bağlanmaya çalışmaktadır. Dünyanın dört bir yanından gelen topluluk sanatçıları, yeni bir müzikal dil oluşturmak için çok katmanlı çağdaş kimliklerimizin çok renkli bir resmini çizmektedir (Silkroadproject, 2016).



Resim 2: Yo-Yo Ma ile İpek Yolu Projesi- Jennifer Taylor (Hoffman, 2011)

Müziği Brazil, Afro-Cuban ve Caz gibi türleri de kapsayan İspanyol besteci ve gitarist Javier Limon'un 2010 yılında tamamladığı Mujeres de Agua (Suyun Kadınları) adını verdiği projede ise sanatçı, Mariza, Buika, La Shica, Montse, Genara, Eleftheria Arvanitaki, Estrella Morente, Yasmin Levy, Susi, Sandra ve Carmen Linares (kültürvesanathaberleri.wordpress.com, 2011) gibi Akdeniz'in farklı kültürel coğrafyalarından güçlü isimleri biraraya getirerek melez bir yapı ortaya koymuştur.

Türk Müziği Ve Melezlik

A. J. Racy “Arap Dünyasında Müzik” adlı kitabında Türk klasik müziği ile Arap Tarab müziği² arasında birçok ortak özellik olduğunu söyler. A. J. Racy'ye göre her iki müzikte de bazı temel çalgılar ortaktır; benzer ya da karşılaştırılabilir isim dizgeleri (nomenclatura) kullanılmaktadır; odakta makamsallık yer almaktadır ve çok sayıda usul ya da ika kullanılmaktadır. Aynı zamanda, her iki

² Eski ve daha çok esrimeye yönelik repertuarın kullanıldığı geleneksel kent müziği.

gelenek de müzikal doğaçlamaya açıktır; ikisi de ezgisel karmaşıklığı vurgular ve bunu kısmen, süslemelerin etkili kullanımı vasıtasıyla yaparlar. Dem seslerinin (uzatılan notaların) ve ostinatoların (tekrarlanan ritmik ve ezgisel motiflerin) müziğe zaman zaman dahil edilmesi ve müzisyenlerin belli bir parçayı birlikte icra ederken aynı temel ezgiye eşzamanlı olarak birbirinden farklı yorumlar getirmeleri, yani heterofoninin kullanılması da, ortak birer özelliktir. Belirli beste türleri ve müzikal formlar da ortaktır; her iki geleneğe de şarkı sözlerine 'leyli leyli' ve 'aman' gibi terennüm denen ifadeler eklenir. Racy, Araplara özgü Tarab müziğinin komşu Kuzey Afrika, Türkiye ve İran'ın makam temelli müzik mirasıyla da yakın tarihsel ve üslupsal bağları olduğunu ve dolaylı yollarla da olsa, Asya ve Avrupa gibi daha uzak yerlerin müzik pratikleriyle ilişkilendirilmesinin de mümkün olacağını söyler. "Müziğin akışı"³ ve insan benliğinin "ton ve tını dokusu içinde erimesi"⁴ gibi fenomenlerin, ister Batı Afrika davulları, ister Viyana operası, isterse Cava gamelanı olsun, çok sayıda müzik geleneğine uygulanabileceği açıktır, der. Ona göre bir müzik kültürünün karakterini, o kültürün müzik dünyasının kalanıyla ilişkisine bakmadan tam olarak anlamak mümkün değildir. Çünkü, Arap Yakındoğu coğrafyası, Avrupa, Afrika ve Asya'daki pek çok müzik geleneğini ortaçağ boyunca etkilemiş ve özellikle modern Batı'dan aldığı çok sayıda müzikal malzemeyi bünyesine kaynaştırmıştır. Medya sayesinde popülerleşen Tarab müziği, aynı zamanda, Doğu-Batı müzakerelerinin başlıca arenalarından biri haline gelmiştir. Racy, Mısır'da, Beethoven, Rossini, Rimsky-Korsakov ve başkalarının "Araplaştırılmış" ezgi motiflerini geleneksel temelli beste yapılarına aktaran Seyyid Derviş'in teatral ve folklorik bestelerini buna örnek olarak gösterir. Ayrıca, 1950'lerin sonlarında Rabbani Kardeşler'in öncülük ettiği ve şarkıcı Feyruz'la ilişkilendirilen Lübnan popüler kent müziği, yerel halk şarkıları repertuarından, Batı müziğinden ve geleneksel Arap müziğinden öğeler aldığı belirtilir (Racy, 2007: 16-312).

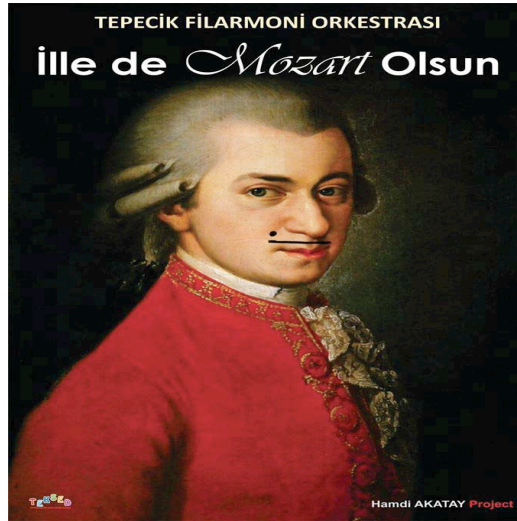
Çalışmasında Türkiye'de pop müzik kültürünü irdeleyen Konyar (2011a: 447-450) ise, 1960'lı yılların değişen toplumsal şartlarına bağlı olarak Türk Halk müziği ve Türk Sanat müziğinin Arap müziği ile birlikte Batılı ritimlerle melezleştiğini ifade etmektedir. Konyar, 1980'li yıllarda arabesk müziğinde Batı sazları ile melezleşerek poplaşmanın başladığını söyleyerek, arabesk şarkıcısı Müslüm Gürses'in yazar Murathan Mungan'ın öncülüğünde popüler batı rock ve jazz müziklerinin sözlerini değiştirerek arabesk formatına uygun yaptığı "Aşk Tesadüfleri Sever" adlı albümünün, "Dolapdere Big Bang" adlı müzik topluluğunun tanınan pop ve rock şarkılarına alaturka yorum yapmasının ya da Gürol Ağırbaşı, Erkan Oğur, Okay Temiz gibi müzisyenlerin klasik müziklere doğu ritimleri ile yaptıkları yorumların melez müziğe iyi birer örnek olduğunu belirtmektedir. Konuyla ilgili olarak şarkıcı Zerrin Özer'in "Blues'un aslında bir ağıt olduğu ve Anadolu aşıkalarının değerlerini ifade edişinin ise bizim Blues'umuz olduğu, dolayısıyla halk müziğinin etnik yapısını bozmadan ama dünya piyasasının istekleri doğrultusunda dünyaya açılabilmesi" görüşlerine değinen Konyar, türkülerini yeni tınılarla yorumlayan Kazım Koyuncu'nun Laz türkülerini Rock tınıları ile yorumlamasını, Erkan Oğur'un albümlerinde türkülerin farklı formatlarda çalınmasını da örnek olarak vermektedir. Ayrıca, Romanların kendi müziklerini, yeni müzik kültürü içinde ifade etmeye başlamaları örneği olarak Batı Trakyalı Buzuki Orhan, Çorlulu klarnet ustası Savaş Zurnacı ve füzyon ustası bir Fransız'dan oluşan (buzuki, klarnet ve elektronik ut) S.O.S. grubunu gösterirken; Mercan Dede, Kudsi Erguner gibi müzisyenlerin de yaptıkları müzik ve kullandıkları ney, kudüm gibi çalgılarla tasavvuf müziğini de yavaş yavaş Batılı formlar içinde ortaya çıkardıklarını ve Almanya'daki Türklerin getirdiği müzik türü olan Rap'in Ceza grubunun müzikleri ile yerleşme ve arabeskin yerine geçme eğilimleri taşıdığını ifade etmektedir. Ayrıca Konyar, Erkin Koray'ın müziğini, rock müziğinin isyanının arabesk gibi oryantal temalara dayanarak ifade edilmesi ve sentezden uzak bir anlayışla Doğu ile Batı'nın birbirinin içinde eritilmesi örneği olarak verir (Konyar, 2011b: 173-175). Günümüzde ise türküler (Sabahat Akkiraz'ın Orient Express ile yaptığı çalışmada olduğu gibi) Batı soundu ile yeni bir ifade biçimine dönüşerek melez bir hal almaktadır.

Kubilay Mutlu "Kültürel Melezlik Bağlamında Tepecik Filarmoni Orkestrası" adlı makalesinde, kendilerini Roman olarak tanımlayan Tepecik Filarmoni Orkestrası'nın "İlle de Mozart Olsun" projesiyle standart bir klasik Batı müziği parçasını Romanlaştırırken Romanlığı nasıl inşa ve icra

³ Mihaly Csikszentmihalyi, 1990, Flow: The Psychology of Optimal Experience, s. 108-113'den aktaran, Racy, a.g.e. s.310.

⁴ Judith Becker, 1983, "Aesthetics" in Late 20th Century Scholarship" s.75'den aktaran, Racy, a.g.e. s.310.

ettiklerini, hangi simgeler üzerinden bu icralara ilişkin anlamlar ürettiklerini incelemektedir. Mutlu çalışmasında, İzmir'in Roman mahallelerinden birisi olan Tepecik'te 2014 yılında temelleri atılan ve tamamı Tepecik'li Romanlardan oluşan Tepecik Filarmoni Orkestrası'nın "İlle de Mozart Olsun" başlıklı projesini, hem dışarıya karşı entegrasyon, hem de kendilerine dönük farklılık talebi olarak seferber ettiklerini vurgulamaktadır. Tipik bir senfoni oturtumuna⁵ sahip olmamasına rağmen gerek seçtiği repertuar ve gerekse de performans mekânları olarak konser salonlarını tercih etmesiyle çağrışımını bu yönde kurmaya çalışan ve Batı klasik müziğini hem çalgısal, hem de ifadelerle Roman müziğine entegre etmeye çalışan Tepecik Filarmoni Orkestrası'nın projesi kapsamında hangi eserleri repertuarına kattığı, performanslarında nasıl bir kıyafet ve oturma düzeni tercih ettiği gibi pek çok unsurun, nelerin Romanlığa dâhil edilebileceği, nelerin ise Romanlık dışında bırakılacağına seçimi olduğunu söyleyen Mutlu, bununla "temellük" kavramını ilişkilendirmektedir. Ayrıca Mutlu, "İlle de Mozart Olsun" gibi melez pratiklerde, kimliğin farklı boyutlarda bir müzakeresinin söz konusu olduğunu söylerken de Mozart'ın tonal müziğinin yerel makamsal müziğe tercümesi bağlamında "tercüme" kavramına atıfta bulunur. Mozart dağarından ilgili örnekler seçilirken yerel Romanlık unsurları olan 'Şako Necdet' ve 'İzmir Parmağı' gibi müzikal üsluplar kullanılarak makamsal ve tonal ilişkiler arasında aktif bir tercüme yapılır (Mutlu, 2005: 5-11).



Resim 3: <http://www.izmir.com.tr/Pages/Art/ConcertDetail.aspx?concertid=24414>

Bu bağlamda, Türkiye'de 1960'ların sonlarında gecekondularda yaşayan kırsal göçmenlerin özlemlerini yakalayan popüler bir müzik türü olan ve Türk klasik ve halk müziği motiflerinin Batı ve Mısır unsurlarıyla iç içe geçtiği karma bir tarz olarak 'arabesk' de bir melez kültür örneğidir. Arabesk terimi 1960'ların başından beri müzik çevresinde bilinmektedir ve popüler besteci Suat Sayın'ın yapıtlarını nitelendirmek için kullanılmaktadır. Eserlerinde Mısır'dan nağmeler kullanarak Türk sanat müziğinin hafif versiyonlarını besteleyen Sayın, arabesk müziği orkestraya uyarlama biçiminde geleneksel çalgıları tek tek kullanmak yerine Mısır tarzını izleyerek bu çalgıların sayısını Batılı yaylı çalgılarla artırmaktadır. Bu tarzın en ünlü ilk temsilcilerinden olan Orhan Gencebay'ın müziğinde dile getirilen düşüncelerinde en fazla öne çıkan özellik ise yine melez nitelik olmuştur. Dramatik bir sesle, notaları kesintiye uğratmadan şarkı okuma tarzı ve büyük orkestra kullanımı döneme göre epeyce yeni ve çekici bir ses, bir his ortaya koymuştu (Özbek, 2005: 168-172).

Melezleşmenin en tipik örneklerinin yaşandığı, göçmenlik deneyimini yansıtan özgün formlardan biri olan Berlin'deki Türk hiphop müziğinin önemli isimlerinden DJ İpek kişisel web sayfasında (djipek.com, 2016) "Eklektik Berlinistan Sounds of Turkey, Or Asia, Balkan and Elektro" olarak adlandırdığı müziğini şu sözlerle tanımlamaktadır (Güney vd., 2013: 261):

"Mesela "ImportExport a la Turka – Turkish sounds from Germany" adında bir albüm çıkarttım ben. Şarkı sözleri Türkçe, Kürtçe, İngilizce ve Almanca... Ayrıca hiphop'un yanı sıra türkü

⁵ Oturtum; bir müzik parçasının seslendirilişinde insan sesleri ile çalgıların görevlendiriliş düzeni (tdk.gov.tr).

olsun, Kürtçe havalar olsun, elektronik, rock, pop müzik olsun çok farklı türde müziğin hepsini bir araya getirmeye çalıştım”.

Dolayısıyla günümüz Türk hiphopu oriental hiphop, oriental rapnroll, alaturca rnb, rapbesk vb. isimlerle karşımıza çıkabilmektedir. Metropol FM yöneticisi ve programcı Aslı Erman Berlin’de Rnbesk⁶ adında yeni bir tarzın gitgide popülerleşmekte olduğunu belirtirken şu ifadeleri kullanmaktadır (Güney vd., 2013: 261):

“Gençlerin bu aralar en fazla ilgi duydukları, en çok dinledikleri müzik tarzı bu. Daha çok Türklere hitap ediyor ama Almanlar tarafından da takip ediliyor. En popüler olan iki isim Muhabbet ve Alpa Gun. Hatta Muhabbet Almanya genelinde müzik listelerine kadar girdi”.

Berlin’de klasik müzik eğitimi almış olan Olivinn grubunun üyesi Sinem Altan ise, Rap ile Opera gibi birbirinden uzak iki müzik tarzını ‘Operap’ adı altında bir araya getiren performanslarının çıkış noktasını anlatırken eğlence öğelerinin sanatsal bir formla bir araya geldiği projelerin gençlerin ilgisini daha fazla çektiğini ve sonuç olarak müzisyen kimliğinin kendilerini ikilemde bırakmasına rağmen yaptıklarının kitlelere ulaşması için bu tip sentezlere yöneldiklerini ifade etmiştir (Güney vd., 2013: 261). Görüldüğü üzere teknolojiye gözlemlenen sürekli gelişmeler müzik ürünlerinin içeriğini de etkilemekte olup sektörel anlamda melez müziklerin artışına neden olan önemli bir faktör olarak belirmektedir.

SONUÇ

Kültüre için bir özgünlük veya saflık söz konusu değildir. Sabit bir özsel niteliği olmayan kültür zaman ve mekanda sürekli iç içe geçerek değişime uğramaktadır ve melezlik, kültürel değişim anındaki birleşim, karışım ve kültürlerarası temas süreçlerini ifade etmektedir. Günümüz iletişim teknolojilerindeki gelişmelerin ise yaygınlaşan kültürel karşılaşmalarla melezleşme olgusunu artırdığı açıktır. Dolayısıyla kültürel anlam, daima başka anlamlarla müzakere sonucu gerçekleşmektedir. Bu bağlamda Homi K. Bhabha karşılıklı ve değişebilir kültürel kimlik müzakereleri ile kültürel anlam üretiminin gerçekleştiği melez alanı “üçüncü uzam” (third space) olarak adlandırmaktadır.

Kültürel formlar değişken ve yeniden yorumlamalara açık olup kültürel pratikler arasındaki söz konusu farklılık kültürlerin karşılaştırılmazlığını sonuçlar. Kültürler kendi içsel simge biçimlendirici eylemleri sırasında ötekilikle ilişki bağlamında inşa edilir ve orijinallik her zaman tercümeyle açıktır. Bu anlamda kültürel biçimler devam eden bir melezlik sürecidir. Kültürel melezlik süreci, anlamın ve temsilin başka anlam ve temsillerle müzakere edildiği yeni ve farklı bir uzam oluşturur. Karşılıklı ve değişebilir kültürel kimlik müzakereleri ile kültürel anlam üretiminin gerçekleştiği bu uzam melez bir alandır, bu alanda oluşan kültürel kimlikler de kendi öğelerinin bir dizisi olarak melez niteliktedir. Başkalık ve ötekilik ruhuyla kültürün farklılık olarak oluşturulduğu bu üçüncü uzam kişilere kimliklerinin parçalarıyla da uzlaşa sağlamaktadır.

Müzik ise kültürdeki melezleşme olgusunun en iyi irdelendiği alanlardan biridir. Anlamın ve temsilin karşılıklı etkileşimi ve alışverişi sonucunda melez müzikler ortaya çıkmaktadır. Bhabha’nın vurguladığı üzere “arada olma” olarak nitelendirilebilecek bu konumda olan müzisyenlerin söz konusu statüsü melezleşmeden tam olarak anlaşılandır. “Orijinal” bir kültürün özselciliğini kabul etmeyen, “orijinal” olmak anlamında herhangi bir varoluşsal öncelik yetkesi tanımayan(lar), değişken ve yeniden yorumlamalara açık olan bu konum farklılığını kutlayan bir kültürel melezliğin, melez müziklerin kapılarını açmaktadır.

KAYNAKÇA

Aktaş, S., (2013). “Senkretizm Bağlamında Karadeniz Rock Olgusu: Grup Marsis Örneği”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.*

⁶ Almanca sözlü arabesk (Güney vd., 2013:261).

- Ashcroft, B., Griffiths, G. and H. Tiffin, (2007). *Post-Colonial Studies The Key Concepts*. New York: Routledge.
- Baily, J. and M. Collyer, (2006). "Introduction: Music and Migration", *Journal of Ethnic and Migration Studie*, Vol. 32. No.2, New York: Routledge.
- Benjamin, W., (2015). "Çevirmenin Görevi", *Yersiz Şeyler* (Çev.) Ahmet Cemal, <https://yersizseyler.net/2015/03/11/cevirmenin-gorevi-walter-benjamin/>. Erişim Tarihi: 15.11.2016.
- Berger, L. P., (2003). "Küreselleşmenin Kültürel Dinamikleri", *Bir Küre Bin Bir Küreselleşme: Çağdaş Dünyada Kültürel Çeşitlilik*. (Der.) Peter L. Berger, Samuel P. Huntington, (Çev.) Ayla Ortaç, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Berk, Ö., (2001). "Ulusların ve Ulusal Kimliklerinin Oluşturulmasında Çeviri Yöntemlerinin Rol ve İşlevi", http://turkoloji.cu.edu.tr/html/ob_ceviri_yontemleri.htm. Erişim Tarihi: 10.11.2016.
- Bhabha H. K., (2016). "Cultural Diversity and Cultural Differences", <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/c/cultural-diversity/cultural-diversity-and-cultural-differences-homi-k-bhabha.html>. Erişim Tarihi: 15.11.2016.
- Bilgin, N., (2003). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü: Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Buchen, S., (2016). "Morgenland Festival Osnabrück Sets New Standards in the Encounter Between The West and The East.", <http://www.morgenland-festival.com/about-us>. Erişim Tarihi: 06.08.2016.
- Burke, P., (2011). *Kültürel Melezlik*. (Çev.) Mustafa Topal, İstanbul: Asur Yayınları.
- Can, M., (2014). "Müzik Aşkına", *Blank Classics*, No. 22. http://www.blank-mag.com/content/headphones/muzik_askina_2663.aspx. Erişim Tarihi: 07.08.2016.
- Cohen, S., (1999). "Scenes". *Key Terms in Popular Music and Culture*. (Ed.) H. Bruce & T. Swiss, Oxford: Blackwell Publishers.
- Demir, Ö., ve M. Acar, (2002). *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Derin hayaller, (2011). "Onlar Akdeniz'in kadınları, onlar 'Suyun Kadınları'...", <https://kulturvesanathaberleri.wordpress.com/2011/07/05/onlar-akdenizin-kadinlari-onlar-suyun-kadinlari/>. Erişim Tarihi: 10.08.2016.
- Dinçer, S. M., (Der.), (1996). "Türk sineması", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk.
- Erdoğan, N., (1998). "Melez Kültürler, Aşırılıklar", *Birikim Dergisi*, Sayı:111-112-Temmuz/Ağustos, <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/5225/melez-kulturler-asiriliklar#.V59N5LiLTcs>. Erişim Tarihi: 06.08.2016.
- Etkinlik, (2016). "Yasmin Levy", <http://www.etkinlik.com.tr/yasmin-levy>. 12.08.2016).
- Göle, N., (2000). *Melez Desenler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Güney, S., C. Pekman ve B. Kabaş, (2013). "Sokaklardan "Club"lara: Alman-Türk Gençliğinin Müzik Serüveni", *Sosyoloji Dergisi*, 2013/2, 3.Dizi, Sayı:27, 251-271.
- Gürsoy, A. B., (2009). "Müzik ve Toplumsal Etkileşim: Nardis Caz Klübü'ndeki Performans ve İzleyici Ritüelleri", *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim*. (Der.) Mukadder Çakır Aydın, İstanbul: E Yayınları.
- Güvenç, B., (2010). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Hall, S., (2014). "Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik", (Çev.) Hakan Tuncel, *Mülkiye Dergisi*, Cilt 38, Sayı 2.
- Hannerz, U., (1998). "Çevre Kültür Senaryoları", *Kültür Küreselleşme ve Dünyasistemi: Kimlik Temsilinin Çağdaş Koşulları*. (Der.) Anthony D. King, (Çev.) Gülcan Seçkin, Ümit Hüsrev Yolsal, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hatch, M. J., (2004). "Dynamics in Organizational Culture", *Handbook of Organizational Change and Innovation*. (Der.) Marshall Scott Poole, Andrew H. Van de Ven, New York: Oxford University Press.
- Hoffman, H. (2011). "Transcending Time and Place: Borders Are Open For Festival's Celebration of Culture and Ideas", <https://theartspaper.com/2011/06/02/transcending-time-and-place-borders-are-open-for-festival-s-celebration-of-culture-and-ideas/>. Erişim Tarihi: 15.05.2017.
- İlbuğa, E. U., (2015). "Çokkültürlülük, Ulusötesilik ve Kültürlerarası İletişim Yeterliği", <http://akademikstok.com/cokkulturluluk-ulusotesilik-ve-kulturlerarası-iletisim-yeterligi-oku-281.html>. Erişim Tarihi: 09.08.2016.
- İpekçioğlu, İ. (2016). <http://www.djipek.com/index.php/about> Erişim Tarihi: 12.08.2016.
- İzmir, (2016). <http://www.izmir.com.tr/Pages/Art/ConcertDetail.aspx?concertid=24414>. Erişim Tarihi: 12.08.2016.

- Kağıtçıbaşı, Ç. (2012). *Benlik, Aile ve İnsan Gelişimi: Kültürel Psikoloji*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Konyar, H., (2011-a). "Yeni Müzik Kültüründe Hâkim Küresel Kültür ile "Öteki" Kültürler Arasında Kurulan Yeni İlişkilerle Türkiye'deki Yeni Pop Müzik Kültürünün Değerlendirilmesi", 38. ICANAS Bildiriler – Kültürel Değişim, Gelişim ve Hareketlilik. II. Cilt, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Konyar, H., (2011-b). *Türkiye'de Medya Endüstrisi ile Kurulan 'Kültürel Farklılıklar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Mawaco, (2016). <https://www.mawaco.com.br/quem-somos/>. Erişim Tarihi: 10.08.2016.
- Millet, J., (2013). "Understanding American Culture- From Melting Pot to Salad Bowl", *Cultural Savvy*, http://www.culturalsavvy.com/understanding_american_culture.htm. Erişim Tarihi: 14.11.2016.
- Moles, A. A. (1983). *Kültürün Toplumsal Dinamiği*. (Çev.) Nuri Bilgin, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Morgenland Festival Osnabrück, (2017). <https://www.facebook.com/morgenlandfestivalos>. Erişim Tarihi: 15.05.2017.
- Mudge, K., J. Janic, S. Scofield and E. E. Goldschmidt, (2009). "A History of Grafting", *Horticultural Reviews*, 35.
- Mutlu, K., (2015). "Kültürel Melezlik Bağlamında Tepecik Filarmoni Orkestrası", *E.Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 6.
- Özbek, M., (2005). "Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. (Der.) Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Özsaraç, H., (2014). "Siyahi İngiliz Bildungsroman: Hanif Kureishi'nin *The Buddha of Suburbia*, Andrea Levy'nin *Fruit of the Lemon* ve Diran Adebayo'nun *Some Kind of Black Romanlarında Diaspora Kimlikleri*", Ankara Üniversitesi S.B.E., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Racy, A. J., (2007). *Arap Dünyasında Müzik: Tarab Kültürü ve Sanatı*. (Çev.) Serdar Aygün, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rutherford, J., (1990). "The Third Space. Interview with Homi Bhabha", *Identity: Community, Culture, Difference*. (Ed.) Jonathan Rutherford, London: Lawrence and Wishart.
- Saha, A., (2011). "Negotiating the Third Space: British Asian Independent Record Labels and the Cultural Politics of Difference", *Popular Music and Society*, Vol. 34, No. 4, October. 437-454.
- Satr, Ö. C., (2016). "Müzikolojide İki Yeni Kavram: Scene ve Yerel Sound", *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 9, Sayı 1.
- Sharma, S., J. Hutnyk and A. Sharma, (Ed.) (1996). *Dis-Orienting Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music*. London & New Jersey: Zed Books.
- Silkroadproject, (2016). <http://www.silkroadproject.org/about-us>. Erişim Tarihi: 10.08.2016.
- Şenerçüç, M., (2009). "Postmodernizmin Sonu: Altermodern(izm)", *Açık Gazete*, <https://www.acikgazete.com/postmodernizmin-sonu-altermodernizm/>. Erişim Tarihi: 05.08.2016.
- TDK, (2017). http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.591826563e9df4.75919762. Erişim Tarihi: 14.05.2017.
- Turan, Ş., (1994). *Türk Kültür Tarihi: Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğe*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Uluç, G., (2002). "Küresel-Yerel Kültürler Üzerinde Yeniden Düşünmek: Melez Kültürler", *Liberal Düşünce*, Sayı:27, 89-98.
- Wikipedia, (2016). https://en.wikipedia.org/wiki/Morgenland_Festival_Osnabrück. Erişim Tarihi: 10.08.2016.
- Wirth, U., (2014). "Between Hybrid and Graft", *From Literature to Cultural Literacy*. (Ed.) N. Segal ve D. Koleva, UK: Palgrave MacMillan.
- Yasminlevy, (2016). <http://www.yasminlevy.net/biography.html>. Erişim Tarihi: 12.08.2016.
- Yılmaz, Mesut (2014). "Bugün Ne Dinlesem", <http://bunido.com/indila-derniere-danse/>. Erişim Tarihi: 12.08.2016.

ENSTALASYON SANATINDA NESNE: İŞLEVİN İPTALİ VE HİKÂYENİN DOĞRUDAN AKTARIMI

Burhan YILMAZ

Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü
burhanyilmaz12@gmail.com

ÖZ

Bu makalede öncelikle enstalasyon sanatı ile ilgili genel bir araştırma yapılmıştır. Enstalasyonun çeşitli tanımları açıklayıcı bir şekilde sıralanmıştır. Enstalasyon sanatının kısaca tarihi gelişimi araştırılmış, öne çıkan sanatçılara ve sanat eserlerine yer verilmiştir. Bir sanatçı enstalasyon yaparken nesneye ve mekana ne katmaktadır? Hangi işlem sıradan nesneyi sanat eserine dönüştürmektedir? Sanat nesnesinin estetik uzamın dışındaki apriori varlığı nereye gitmiştir? Bu soruların yanıtları sanat eserlerinin oluşturduğu durumlar içerisinde aranmıştır. Nesnenin ya da gerçek dokümanların galeri mekânında sergilenmesi bir bağlamın kurulmasını zorunlu kılar. Bu noktada nesnenin işlevinin iptali ve hikâyenin doğrudan aktarımı öne çıkan bir durum olarak görülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Enstalasyon, sanat nesnesi, işlev, hikâye

OBJECT IN INSTALLATION ART: CANCELLATION OF THE FUNCTION AND DIRECT TRANSFER OF THE STORY

ABSTRACT

Firstly, a general research on installation art has been made in this article. Various description of the installation is arranged in a descriptive way. The historical development of the art of installation was briefly investigated, and featured artists and their works of art have been included. What does an artist add to the object and space while doing an installation art? Which process transforms the object into a work of art? Where did the a priori existence outside the aesthetic space of the art object go? The answers to these questions were searched in the situations created by the works of art. The exhibition of the object or the actual documents in the gallery space makes it necessary to establish a context. At this point, the cancellation of the function of the object and the direct transfer of the story are prominent situation.

Keywords: Installation, art object, function, story

GİRİŞ

Enstalasyon bir sanat dalı ya da akımı olmasından çok nesnelerin mekân içerisinde organize edilerek kurulduğu bir sanat pratiği olarak bilinmektedir. Dilimizde “yerleştirme sanatı” olarak da kullanılan enstalasyon sanatı site spesifik -mekana özgü- olarak üretilen sanat olarak tanınmaktadır. Site spesifik kavramı, mekana özgü olma durumu, fizik yasalarına bağlı olarak bir yerde bulunma, orada olma durumunu belirtmek için kullanılır (Kwon, 2002: 11). Enstalasyon sanatında mekâna özgü olma durumu, mekânın anlamı ve enstalasyonu oluşturan nesnelerin anlamlarıyla da mekana özgü olması şeklinde açıklanabilir. Enstalasyonun mekana özgü olarak üretilmesi, enstalasyon ile video enstalasyon ve performans gibi diğer çağdaş sanat türleriyle daha yakın ilişkiler kurulmasını sağlamaktadır. Enstalasyonun sanatçıya sunduğu ifade, malzeme ve strateji imkânları birçok yenilik ve orijinal çalışmanın ortaya konulmasını sağlamıştır. Makalede enstalasyon sanatının genel tanımları ve tarihi bilgileri verildikten sonra enstalasyon sanatında nesnenin işlevinin iptali ve hikayenin doğrudan aktarımı olarak belirlenen stratejiler konuları örneklerle incelenmiştir.

ENSTALASYON SANATI HAKKINDA

Küratör Lisa Moran (2003), enstalasyon sanatı hakkında, nesnelerin mekan içerisinde organize edilmesiyle, hem mekanın hem de mekan içerisinde organize edilen nesnelerin toplamının enstalasyon olarak sanat eseri şeklinde tamamlandığını öne sürülmektedir. Moran'a göre enstalasyon sanatı resim,

heykel, çizim gibi geleneksel olan ve hazır nesne, buluntu nesne ve metin gibi geleneksel olmayan sanat formlarını içermektedir fakat bu türden bir sanat eseri izleyicinin aktif katılımını da gerektirdiği durumları da içerebilmektedir, (Moran, 2003: 7). Disiplinler arası bir sanat pratiği olan enstalasyonda izleyicinin katılımının gerekli olduğu vurgusu da yapılmaktadır: “Geleneksel sanat eserlerinin aksine çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip belirli bir mekân için yaratılan, mekânın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olduğu bir sanat türüdür” (Yerce, 2007: 7).

Enstalasyon bir sanat pratiği olarak yaygınlaştıkça nesne, mekân ve izleyici arasındaki ilişkilerin düzenlenmesi yoluyla gerçeklik, kurgu, temsil ve yorum arasındaki ilişkilerin ortaya konulmasını sağlayan bir sanatsal üretim biçimi haline gelmektedir. Çok yönlü olma durumu ve bir çok medya ile dolaşıma sokulma imkanı ile enstalasyon, mimarlık, kamusal sanat ve kavramsal sanatla bitişik bir yapıdadır. Bu da enstalasyonun melez bir sanat pratiği olarak var olduğunu göstermektedir (Renkçi Taştan, 2016: 273).

Sanat üretimi biçimi olarak enstalasyon nesnelerin ve mekânların seçilmiş bir bağlam çerçevesinde kurgulanması yoluyla gerçekleştirilmektedir. Sanat tarihsel bakımdan yaklaşıldığında enstalasyon sanatının kökleri kolaj gibi bir ara forma dayanır. Kolaj ilk kez gerçek nesnelerin bir sanat eseri formu içerisinde bir gerçeklik parçası olarak kullanıma sokulduğu bir sanatsal yöntemdir (Bürger, 2004: 142). Hâlihazırda nesnelerin resim yüzeyinde bir görsel eleman olarak kullanılması, kolajın resim sanatının sınırlarını zorlayan ama aynı zamanda belirleyen bir buluş olduğunu düşündürmektedir. Kolajın ilk uygulananışı ile hazır nesnenin doğrudan kullanımını gerektiren şartlar bir imkân olarak ortaya çıkmıştır. Bu bilindiği gibi Pablo Picasso ve George Braque’ın çalışmalarından Marcel Duchamp ve Kurt Schwitters’in çalışmalarına ve günümüzdeki enstalasyonlara dek gelen bir çizgi olarak görülebilir. Hazır nesnenin sanat eserinde malzeme olarak kullanımıyla başlayan süreç, hazır nesnenin kendisinin bir sanat eseri olarak kullanımına evrilmiştir (Yerce, 2007: 8).

Endüstriyel olarak imal edilmiş nesnenin sanat eserinde kullanıma sokulması sanatta temsil krizinin bir semptomu olarak görülmektedir. Bu temsil krizi, Marcel Duchamp’ın Şişe Askısı (1914) ve Pisuar (1917) adlı çalışmaları ile ilişkili olarak ortaya konulmaktadır. Sanatta temsil, daha çok yansıtmacı (mimetik-klasik) sanat kuramlarında gerçeğin sanat eserinde görüntü vb. aracılığıyla temsil edilmesi durumu olarak bilinmektedir (Pezzella, 2006: 39). Duchamp’ın söz konusu çalışmaları da doğrudan bu temsil durumunu ortadan kaldıran öğelere dönüşmüştür. Hazır yapıt (ready made) aracılığıyla sanatta temsil edilme durumunda bir kırılma yaşanmıştır. Bu konu aynı zamanda sanatta nesneye atfedilen değerlerin değişimiyle de ilgilidir. Bilindiği gibi sanat nesnesi tüketim anlamında herhangi bir ihtiyacı karşılamamaktadır, aksine sanat nesnesinin anlaşılması için izleyicisinin belli bir birikiminin olması gerekir (Tepe Yılmaz, 2014: 94). Günlük kullanım nesnesi de sanatsal bağlama oturtulup sanat nesnesi olarak tasarlandığında da estetik alanın dışındaki işlevleri ortadan kaldırılmış olur. Böylece hazır yapıt üretiminde kullanılan herhangi bir kullanım nesnesi eski işlevini kaybederek meta değerini yitirerek sanat nesnesi olarak var olmaya başlar. Böylece nesnenin değerleriyle ilgili sistem yeniden düzenlenerek sanat ve meta arasındaki ilişki sürekli olarak yeniden düzenlenmiş olur. Hazır yapıtın sanatsal stratejik etkisi konusunda Hal Foster “hazır yapıt düzeneğinin sanat ve meta arasındaki gerilimli ilişkiyi” diğer türlerden daha fazla gösterdiğini söylemektedir (Foster, 2009: 142).

Sanat eseri içerisinde temsil olarak var olan bir nesne, kendisi doğrudan eser olarak kullanıldığında, kendi kendini temsil eden ya da hiçbir şeyi temsil etmeyen bir esere dönüşmüştür. Bu öncelikle temsilin iptali anlamına gelmektedir. Bu nedenle Duchamp’ın Şişe Askısı ve Pisuar adlı çalışmaları tarihsel olarak da enstalasyon sanatının başlangıç noktası gibi görülmektedir (Özayten, 1992:11-20). Pisuar, sanat eserinde gerçek nesnenin bağlamından koparılarak kullanılması yoluyla sanatta gerçeklik ve temsilin yeni konumunu ortaya koymaktadır.

Hazır nesne kullanımı, tarihsel anlamda, sanayi devriminin etkilerinin açıkça hissedildiği bir dönemde tüketimin aynı zamanda bir üretim biçimi olduğu ilkesiyle ilişkili olarak ortaya çıkmıştır. Bourriaud hazır nesne ile sanat eseri üreten Duchamp’ın çalışmalarının tüketim kavramıyla ilişkisinin çok yoğun olduğunu belirtmektedir. Bourriaud, hazır yapımın birincil meziyetinin “seçme yoluyla monte etmek, tüketme ile üretme arasında bir eşdeğerlik kurmak” olduğunu yazmaktadır (Bourriaud, 2004: 38). Enstalasyon, bir hazır yapım çalışması olarak, imal edilmiş nesnelerin kullanımının bir şekilde üretim

için tüketim mantığına göre organize edilmesi ve estetik alan içerisine dâhil edilmesidir. Yani enstalasyonun bir sanatsal üretim biçimi şeklinde ortaya konulması tam olarak kapitalist sistem koşullarında, kapitalist toplum dinamiğinin kültürel yapısına uygun olarak geliştiği görülmektedir.

Sanatsal yaratım sürecine el becerisinin yanında (veya yerine) sanatçının nesneye yönelen bakışının, sanatçının seçme ediminin de sanatsal süreci kurmada neredeyse yeterli olduğu bir durum ortaya çıkmıştır. Özellikle Duchamp'ın hazır yapım kurgularıyla vurguladığı şey sanatçının seçme ediminin resim veya heykel yapmak kadar yaratıcı bir yönünün olmasıdır (Bourriaud, 2004: 41).

Bir günlük kullanım nesnesinin enstalasyon çalışması olarak sanat eserine dönüştürülmesi daha fazla etkenin katıldığı bir ortamı da gerektirebilir. Sanatçının bakışı ve sanatçının seçme ediminin dışında başka faktörler de kullanım nesnelere bir esere dönüştürülmesinde etken olabilmektedir. Sanatta mekanik üretimin rolü üzerine çok önemli tespitlerde bulunan düşünür Walter Benjamin, nesnenin sanat eseri olarak dönüşümüyle ilgili sanatçının seçme ediminden farklı odak noktaları olduğunu da belirtmektedir. İç mekân ve koleksiyoncu gibi iki farklı etkenin, nesnelere esere dönüştürülmesindeki rolünü belirler. Benjamin, kullanım nesnesinin sanat nesnesine dönüşümü konusunda: “İç mekân, sanatın sığınağıdır. Koleksiyoncu ise, iç mekânın gerçek sahibidir. Nesnelere yüceltmeyi görev edinmiştir. Nesnelere üzerindeki mülkiyeti aracılığıyla, onları mal olma niteliklerinden arındırma gibi umutsuz bir işlevi de üstlenmiştir. Sonuçta yaptığı, yalnızca mala kullanım değeri yerine koleksiyoncu değerini kazandırmak olur” (Benjamin, 2004: 97-98). Benjamin'in bu yaklaşımı genel anlamda sanat eserine (sanat nesnesine) koleksiyoncu değeri kazandırılmış nesne olarak bakılmasına olanak verir. Burada sanat eseri olarak nesnenin “değer” meselesi, nesnenin sanat piyasası içinde “eser” olarak yer alması, var olması meselesine dönüşür. Tam bu noktada, sanatçı eserleri ile bu piyasa koşullarına uyum sağlayıp onaylayarak mı var olacak, yoksa bu koşulları reddedecek bir başka yol mu kuracak meselesi ortaya çıkmaktadır. Her iki durumda da-onansın ya da karşı çıkılсын- sanat eserinin ortaya çıkmasındaki aktif şartların sanat eserinin dolaşımıyla oluşan esere değer atfetme durumu ile ilişkisi oldukça güçlüdür.

Bu bakış açısı ilk bakışta her ne kadar maddeci bir tavır olarak görülse de sanatın bir temsil ve kabul ilişkisinde yer aldığı şeklinde durumun da varlığı kanıtlanmaktadır. Bu temsil ve kabul ilişkisi enstalasyon gibi disiplinler arası sanat pratikleri aracılığıyla çok açıkça görünür hale getirilmiştir. Böylece denilebilir ki, enstalasyon gibi bir sanat pratiğinin diğer sanat dallarıyla olan sınır ilişkileri sanatın içinde var olduğu ve tüketildiği bir piyasanın koşulları içerisinde kurulmaktadır.

Enstalasyon sanatının gerçeklik ile doğrudan ilişki kurma, gerçekliği bir bağlam içerisine sokma ve temsil edilme konusuna yeni bir bakış getirdiği görülmektedir. Çok katmanlı enstalasyon çalışmalarıyla tanınan Mike Kelley bu konuda şöyle demektedir: “Sanatın kendisi gerçekle ilgilenmeli, ancak gerçek hakkındaki herhangi bir kavramı sorgulamaya girişmeli. Sanat her zaman gerçeği bir cepheye, bir temsile, bir yapıya dönüştürür. Ancak öte yandan bu yapının ardındaki motivasyon üzerine de sorular ortaya atar” (Kelley akt. Bourriaud, 2004: 69).

İŞLEVİN İPTALİ: KONSTANTIN NAVIKOV'UN SESSİZ ÇAN'I

Bir nesnenin olduğu gibi mekân içerisine konulması –yerleştirilmesi, mekânı dönüştürecek olan etkenlerin aktif hale getirilmesine ortam sağlamaktadır. Mekânın özelliği de yerleştirilen nesnelere işlevini ve anlamını dönüştürmektedir. Bu dönüşümleri sağlayan temel etken sanatçının seçimi ve esere anlam açısından yaklaşımıdır. Bir enstalasyonda yer alan nesnelere işlev ve anlamın dönüşümü, nesnenin yerleştirilme biçimi ve düzenlenişi aracılığıyla kurulmaktadır. İşlevin felç edilmesi, anlamın dönüştürülmesi sanatçının nesne, mekân ve bağlam arasında kurduğu ilişkilerle mümkün olmaktadır. Burada sanatçının kurduğu ilişkinin niteliği sanat eserinin niteliğini de belirlemektedir.

Nesnenin işlevinin iptal edilmesi, genellikle protest bir davranışı çağrıştırmaktadır. İşlevin iptali iktidar ilişkilerinin de iptaline neden olacak şekilde genişleyen bir işlevsizliğe bile sebep olacak durumların ortaya konulmasını sağlayabilir. İşlevin iptali, aracın araç olma özelliğinin yok edilmesidir. Bu da bir nesne sisteminin çökertilmesi, nesnenin her türlü varlığının kullanım alanından alınarak estetik alana aktarılması demektir. Çağdaş Rus Sanatının önde gelen sanatçılarından Konstantin

Navikov'un 2011 tarihli "Sessiz Çan" (Silent Bell) adlı enstalasyonu iptal edilmiş işlev konusunun en açıklayıcı örneklerinden biri olarak ele alınmaktadır (Görsel 1).



Görsel 1-Konstantin Novikov, Silent Bell, 50x40x130cm. 2011, Erarta Sanat Müzesi, St. Petersburg, Rusya

"Sessiz Çan" adlı çalışmanın bir betimlemesini yapmak için, öncelikle görüntü ve madde olarak neyle karşı karşıya kalındığını yazmak gerekir. Siyah maddeden yapılmış 50x40cm. ölçülerinde bir çan görülmektedir. Çan galeride tavana ipe asılmış ve çanın içindeki tokmağı hareket ettirecek olan çanın tokmağına bağlı kalın olmayan, gri renkli bir ip bağlıdır. İpin ucu da tutulabilmesi için halka şeklindedir.

Görünüş itibariyle bu çalışma sıradan bir çanın asılmasından oluşmaktadır. Normal bir çan, ipin ucunun tutulup sallanmasıyla çan tokmağı hareket eder ve çanın çınlama sesi ritmik olarak çıkar. Fakat Navikov'un enstalasyonundaki çan ne kadar sert sallanırsa sallansın bir çan gibi ses çıkaramaz. Çünkü Navikov, çanı ses çıkarmaya uygun bir materyalden değil titreşim üretiminin zor olduğu bir maddeden, plastikten yapmıştır. Böylece çanın temel işlevi olan ses çıkarma işlevini iptal etmiştir. İptal edilen işlev, sadece çanın sesinin çıkarma işlevidir. Ama bu işlevin gösterge bağlamında ele alınmasıyla anlaşılacak çeşitli bağlamlarına ulaşmak olasıdır. Çan, bilindiği gibi kiliselerde Hıristiyanların kiliseye toplanması için ibadet zamanını gösteren bir çağrı aracı işlevi görmektedir. Sessiz Çan adlı çalışmanın bağlamını da çanın kilisedeki işlevi üzerinden kurmak mümkündür. Hıristiyanlığın bir iktidar olarak inanan insanların üzerindeki duyulur etkisi olan ses, çanın sesidir. Navikov'un "Sessiz Çan" adlı çalışması, ses çıkarma işlevinin iptal edilmesiyle belki de bir iktidar olarak kilisenin sesini ortadan kaldırmak isteğiyle ortaya konulmuştur.

Enstalasyon sanatı söz konusu olduğunda izleyicinin etkinliği için daha çok zaman ve yer açıldığı bilinmektedir. İzleyici eser karşısında geleneksel bitmiş yapının karşısındaki edilgen özne olmaktan çıkıp, eserin anlamlandırılmasına yorumlanmasına katkıda bulunan, hatta eserin süreçlerine dâhil olan bir etkene dönüşmüştür. Bir izleyici olarak Navikov'un "Sessiz Çanı"nı anlamlandırmak ve yorumlamak için içerisinde bir başka "çan" hikâyesi geçen bir yapıta başvurulabilir. Andrei Tarkovsky'nin Andrei Rublev (1966) adlı filmi bu konuda hem aynı coğrafyadan üretilmiş bir eser olarak da iyi bir örnek olacaktır. Andrei Rublev adlı filmde Rusya tarihiyle ilgili olaylar konu edilmiştir. Kilise, ikona ressamlığı ve çan yapımı ustalığı gibi konular da filmin merkezinde yer almaktadır. Filmde Boriska adlı genç, çok zor olan çan yapımı işini babasından çan yapımının sırlarını öğrendiğini iddia ederek işi alır. Meşakkatli uğraş ve tutkulu tavrıyla çanın yapımını başarıyla tamamlar. Filmin 160. dakikasında, çanın test edileceği zaman, yöneticiler bütün halk toplanır. Çan belli belirsiz çınlamaya ve sonra da çalmaya başlar. Bu sahnedan yola çıkarak Navikov'un "Sessiz Çan"ı için bir yorum geliştirmek mümkündür. Navikov, Tarkovsky'nin filminde görülen çanı, kendi "Sessiz Çan" adlı çalışmasındaki çanın iptal edilmiş çınlamasıyla karşılamaktadır.

Tarihsel öykünün içinde geçen gerçek bir çan, çalması amacıyla üretilmiş olan bütün çanlar; tarihselliğe gönderme yapan, sesi iptal edilmiş, sesi çıkmasını diye üretilmiş olan çan ile estetik düzlemde karşı karşıya bırakılmıştır. “Sessiz Çan” adlı çalışma, izleyicinin katılımıyla sessizliği doğrulanan bir çalışmadır. İzleyici çanın ses çıkarması için çanın tokmağını salladığında çan, lastik maddenin çarpmasıyla kısık bir tıklama sesinden başka bir ses çıkarmamaktadır. İzleyicinin çalışmaya dâhil olması durumu interaktiflik olarak adlandırılmaktadır. Navikov’un “Sessiz Çan” adlı çalışmasında bu interaktiflik durumu izleyicinin sanat eserinin varoluşu içinde aktif olarak yer almasıyla sağlanmaktadır.

HİKÂYENİN DOĞRUDAN TAŞINMASI: CORNELIA PARKER’İN SOĞUK KARANLIK MADDE’Sİ

Sanatçı bir nesneyi veya nesne grubunu bir kurgu içerisine aldığı anda, nesnenin önceki gerçek hikâyesini iptal ederek yeniden dolaşıma sokmuş olur. Sanatçının bu hikâyeyi olduğu gibi kullanması veya değiştirmesi, yeni bir söylem olarak sunması sık sık başvurulan yöntemlerdendir. Enstalasyon çalışmalarının üretiminde bir yöntem olarak doğrudan obje kullanmanın yanında doğrudan belge ya da belge niteliğindeki nesnelerin kullanımı da söz konusu olmaktadır. Olayın-hikâyenin doğrudan taşınması Land Art sanatçıların çalışmalarında da rastlanan bir durumdur. Doğada yapılmış bir Land Art çalışması taşınmayacağı için, çalışmanın hikâyesinin fotoğraf, film, plan vb. dokümanlarla izleyiciye taşınması gibi çözümler görülmüştür (Özayten, 1992: 72). Hikâyenin nesnelerin düzenlenerek sergilenmesi yoluyla aktarımı Fluxus’da da görülmektedir, özellikle Beuys’un “Süpürüp Atma” (1972) adlı çalışması Karl Marks meydanındaki bir gösterinin ardından meydanın zemininde kalan gerçek artık nesnelere taşınmasını ve düzenlenmesini içermektedir.

Enstalasyon çalışmalarıyla tanınan İngiliz sanatçı Cornelia Parker çalışmalarında kullandığı nesnelere, bu nesnelerin hikâyeleri ile birlikte organize etmektedir. Parker, bazen bu hikâyeleri eser içerisinde olduğu gibi aktarır, bazen de bir manipülasyona uğratarak sunar. Parker’in, eserleri onun dünyayla kurduğu ilişkilerin bir haritası gibidir. Bu haritada çeşitli mekânlar, zarar görmüş binalar, senaryolara göre patlatılmış kulübeler, doğal objeler gibi bir art-hikâyesi olan öğeler mevcuttur. Parker, enstalasyonlarında kullandığı nesnelere bazen belirli bir olay sonrasında zarar görmüş mekânlardan, ortamlardan seçer. Galeri mekânında bir sistem kurgular, bu kurgu içerisinde nesnelerin dizilimini gerçekleştirir. Parker’in eserlerinde nesnelerin dizimi ve yerleştirilmesinde açığa çıkan felsefi bir düşünce vardır. Postmodern dönemde varoluştaki eşzamanlılık ve parçalılık özelliklerinin formüle edildiği bir felsefi düşünce... Parker’in enstalasyonlarına bakıldığında nesnelerin mekâna yayılarak yan yana durmasının, Foucault’nun bu çağ ile ilgili tespitlerine denk düştüğü söylenebilir. Foucault içinde bulunulan dönemden eş zamanlılığın, yan yana olmanın, uzak ve yakın olmanın, kopuk kopuk olmanın dönemi olarak söz eder (Foucault, Akt. Selvi, 2014: 10).

Parker’in “Soğuk Karanlık Madde: Bir patlamanın Görüntüsü” adlı çalışması nesnenin hikâyesinin doğrudan aktarımı konusuna açık bir örnek teşkil etmektedir. Hatta Parker, bu eserini oluştururken hikâyenin üretimini de kendisi üstlenmiştir, senaryosunu kendisi yazmıştır. Parker, İngiliz Ordusu’ndan kendi bahçesindeki kulübeyi patlatmasını istemiştir. Ordu, kontrollü olarak kulübeyi patlatmış, Parker da patlamadan kalan parçaları alarak bir enstalasyon kurma planı yapmıştır. Bu parçalardan galeri mekanının içerisine bir düzenleme yapan Parker, düzenlemenin tam ortasına bir lamba yerleştirerek enstalasyonda kullandığı parçaların gölgelerinin galeri duvarı üzerine düşmesini sağlamıştır (tate.org.uk).

Çalışmanın Soğuk Karanlık Madde olarak adlandırılmasının nedeni, çalışmanın evrenin başlangıcı olarak bilinen Büyük Patlama (Bigbang) kuramındaki ilk patlama anı ile bir parodi ilişkisi kurulması amaçlanmaktadır (chicenhale.org.uk). Parker’in bahçesinde patlatılan kulübe, sanki patlama anının fiziksel görünümünü verecek şekilde düzenlenmiştir. Patlama anındaki saçılma, ortaya çıkan ateş ve ışık, nesnelerin parçalanarak etrafa yayılma anının bir fotoğraftaki gibi dondurulması görülmektedir. Bu anın dondurulması, havada asılı nesne parçaları, ortadan parlayan ışık kaynağı, bu ışıktan kaynaklanan ve mekânın duvarlarına sinen gölgeler, her biri izleyicinin bir patlama hikâyesinin fiziksel anlamda tam ortasına düşmesine neden olmaktadır. Hatta izleyicinin gölgesinin de duvarlara yansması, hikâyenin içine bir hareket daha ekleyerek çalışmada yeni bir katman oluşturmuştur.



Görsel 2. Cornelia Parker, Soğuk Karanlık Madde-Bir Patlamanın Görüntüsü (Cold Dark Matter: An Exploded View), Enstalasyon, 1991, 4x5x5 m. Tate Museum, UK.

Parker'in bir başka enstalasyonu da nesnenin hikâyesinin doğrudan aktarımı olarak yorumlanabilir. Parker yıldırım düşmesi sonucu yanan bir kiliseden aldığı zarar görmüş, kömürleşmiş tahta ve inşaat parçalarından galerinin ortasında bir enstalasyon kurmuştur. Burada yapıtın kendisi, atık nesnelerin doğrudan belge olarak işe karıştığı bir çerçeveye dönüşmüştür. Bir taraftan da Tanrı, inanç, Hıristiyanlık gibi konuların ironik bir şekilde çalışmanın kurduğu anlam içerisinde tartışılıyor olduğu fark edilecektir. Doğal afetleri tanrının cezası olarak görmeye meyilli bir inanır için oldukça katlanılmaz bir hal: tanrı niçin kendi evinin yıldırımlarla yakılıp yıkılmasına izin verir? Benzeri sorular, adı geçen yapıtın değil de sanki yapıtın üretilmesini sağlayan olayın bir manipülasyon olduğunu iddia etmektedir. Parker, yanmış tahta parçalarını, taş, beton, tuğla parçalarını düzenleyerek oluşturduğu bu enstalasyonu, kolajdan bu yana süregelen ve atık nesne kullanımıyla üretilen sanat çalışmalarındaki 'gerçeklik' vurgusuna yeni bir boyut katmıştır.

SONUÇ

Çağdaş sanatın disiplinlerarası üretim biçimlerinden birisi olan enstalasyon sanatının oluşumu ve gelişimine bir bakış getirildiği makalede, nesne ve hikaye bağlamında açıklayıcı olan iki sanat eseri konu açısından incelenmiştir. 'Nesnenin işlevinin iptali' ve 'hikâyenin doğrudan aktarılması' olarak iki strateji belirlenmiştir. Konuya çağdaş sanat bağlamında yaklaşmış 'nesnenin işlevinin iptalinin' çağdaş sanattaki stratejilerden birisi olduğu tespit edilmiştir. Nesnenin işlevinin iptali sanatçının seçtiği düşünsel bağlamın çerçevesinde şekillenen bir stratejidir. Navikov'un eseri olan "Sessiz Çan" adlı enstalasyon bütün eleştireliliğini, gücünü ve tarihsel katmanlarla ilişkisini 'nesne' olarak çanın işlevinin iptal edilmesi yöntemiyle kazanmıştır. Diğer yandan 'hikâyenin doğrudan aktarımı' olarak belirlenmiş olan diğer stratejiye bakıldığında da enstalasyon sanatında kullanılan temel bir stratejiyle karşılaşmıştır. Sanatın temel konularından biri gerçekliktir. Nesnelerin doğrudan kullanımı yoluyla hikâyenin aktarılması gerçekliğin doğrudan aktarılması olarak düşünülebilir. Hikâyenin doğrudan aktarımı konusunda açıklayıcı bir çalışma olarak Parker'in "Soğuk Karanlık Madde: Bir Patlamanın Görüntüsü" adlı çalışması ele alınmıştır. Parker, planlı şekilde patlatılan bir kulübenin parçalarını galeri mekanında düzenleyerek, gerçek nesnelere kullanarak senaryosunu da kendi yazdığı hikâyenin doğrudan aktarılmasını sağlamıştır. Her iki çalışmanın incelenmeleri sonucunda çağdaş sanatın sıkça başvurulan üretim yöntemlerinden biri olan enstalasyon sanatı açısından iki önemli strateji belirlenmiştir. Nesnenin işlevinin iptali ve hikâyenin doğrudan aktarımı olarak belirlenen bu stratejiler sanatsal alana ve akademik alana tanımlanmış birer yöntem olarak kazandırılmasıyla sonuçlandırılmıştır.

KAYNAKÇA

- Benjamin, W. (2004). *Pasajlar*, Çev. Cemal, A. İstanbul: YKY
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*, Çev. Özen. S. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*, (Çev. Saybaşı, N. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Foster, H., (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*, (Çev. Hoşsucu, E. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

- Kwon, M. (2002). *One Place After Another-Site-Specific Art and Loational Identitiy*, London: The Mit Press
- Moran, L. (2003). *What is Installation Art, What is Series*, Press of Irish Modern Art Museum
- Özayten, N. (1992). *Mütevazı Bir Miras, Yayınlanmamış Doktora Tezi*, İTÜ, Sanat Tarihi Enstitüsü
- Pezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik*, Çev: Demir, F. İstanbul: Dost Kitabevi
- Renççi Taştan, T. (2016). “Hazır Yapım (Ready Made) Enstalasyon Üzerine Okumalar”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, Tojdac 2016, Vol:6 Issue:4 s:471-478
- Selvi, Y. (2014). *Heteretopya Üzerine Görsel Çözümlemeler*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Tepe Yılmaz, S. (2014). “İnsan Etkinliği Olarak Bilim ve Sanat”, *Anadolu Üniversitesi Sanat&Tasarım Dergisi*, Sayı:6
- Yerce, N. E. 2007, “Enstalasyon ve Mekânı”, *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/cold-dark-matter/introduction> Erişim Tarihi: 20.03.2017
- <http://www.thewhitereview.org/art/interview-with-cornelia-parker/> Erişim Tarihi: 03.04.2017
- <http://www.chisenhale.org.uk/archive/exhibitions/index.php?id=98> Erişim Tarihi: 10.04.2017
- Görsel 1: <https://www.erarta.com/en/>
- Görsel 2: tate.org.uk

DEVELOPMENT OF PRINTING IN NORTH CYPRUS AND ITS EFFECTS ON MODERNISATION

Eser KEÇECİ
Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC
eser.kececi@neu.edu.tr

ABSTRACT

This study aims to explore the development of printing in North Cyprus in comparison to its development in the west. On the context of modernization, societies change constantly through the invention of new technologies. These changes, however, do not follow the same pattern in different societies. Depending on socio-economic, cultural and political situation in each society, the technological development differs. For, this is not the technology which changes the societies. Rather, it is the societies' responses to these technologies which bring the changes. Having the uniqueness of each society in mind, this research aims to explore the responses of Cypriot society to the new technology of printing and the way it differs from western societies. While in the western societies, printing initiated as a tool for spreading knowledge, the history of printing in Turkish Cypriot society was involved in political and commercial objectives in early and late 90s respectively. In order to meet the above-mentioned objective, this research explores printing technological development, its political and ideological usage, and its effects on the modernization of the society.

Keywords: Printing, Cyprus, Modernisation

KUZEY KIBRIS'TA MATBAACILIĞIN GELİŞİMİ VE MODERNLEŞME

ÖZ

Toplumların modernleşme süreçleri yeni teknoloji ve buluşların kullanıma geçmesiyle yakından alakalı olduğundan, gelişim; kültürel, sosyo ekonomik ve politik nedenlerden dolayı her toplum için farklı yönde ilerlememektedir. Bunun nedeni de toplumların bu gibi değişikliklere hangi yollarla geçip nasıl adapte olduğudur. Her toplumun kendi içerisinde farklılıklarını göz önünde bulundurarak bu çalışma, Kuzey Kıbrıs Toplumunun, kendi tarihi içerisinde, matbaacılığa geçiş sürecini, Batılı toplumlarla benzeşen ve ayrılan yönleriyle ortaya koymaya çalışmaktadır. Batı toplumlarında matbaacılık, bilginin yayılması için bir araç olarak başlarken, Kıbrıs Türk toplumunda basım tarihi ilk başlarda siyasi ve ideolojik amaçlara hizmet etmiş 90'lı yıllardan sonra da ticari amaçlar için kullanılmıştır. Çalışmada Kuzey Kıbrıs'ta matbaanın gelişim süreci Avrupa ile karşılaştırmalı olarak işlenmektedir. Dolayısıyla, sözkonusu amacı karşılamak için matbaacılığın gelişimini, politik ve ideolojik kullanımını ve toplumun modernleşmesine etkileri ortaya konmaktadır. Araştırma, karşılaştırmalı alan yazın kaynaklarından yararlanılarak ortaya konmuştur.

Anahtar Sözcükler: Matbaacılık, Kıbrıs, Modernleşme

INTRODUCTION

The development of printing in Cyprus has significant variations with the past in consideration within the modernisation adventure. Following the major economic and social developments in West, the printing was invented and started to be used widely through big reform movements; in Cyprus, the printing was used to meet the political needs. According to the references, the invention of printing in 1450s had a major place in the European history and covered under the resources as a significant development, yet the subject was not covered in the same way under the Cypriot historical researches.

The first printing in Cyprus was known to be established in Larnaca in 1878, which indicates a 400-year gap with Europe. Additionally, the press history in Cyprus was integrated with politics and served as a tool in the dissemination of an ideology to the public.

This study aims to explain the development of printing in North Cyprus in comparison to European countries, which are defined as West. Since the development and use of printing in Cyprus is parallel with the Cyprus Political history, both contexts were given together.

In the European History, the most significant innovation of 15th century was the invention of printing. On the other hand, in Cyprus, first publishing house was established in 1878, which it shows that there is 400 years time gap between them. After the World War II, the world has divided in to two blocks and West has emerged before the East. If we compare East and West together, Western Countries has developed earlier then the Eastern ones, because of the social and political developments. These developments can be associated with the capitalist economy and democracy in the political maturation. After the World War II, the reasons of the Western countries easy shift to capitalist economy, can be based on the 15th century positive evolutions on religion, cultural and technological issues. Printing which is the main focus of this study is one of the most significant technological inventions of the mentioned century.

LITERATURE REVIEW

After the sources has been scanned about the North Cyprus and European print history, all the texts has been researched which are include print works in the Cyprus history books and magazines. In addition to these, the interviews with the old print house owners families examined in the old newspapers and magazines.

METHODOLOGY

After the results of a general subject research, a comparative analysis have been done between Europe and North Cyprus on print history and its effects on modernisation.

DISCUSSIONS

In 15th century, the island of Cyprus was under the mandate of Venetians known as dominant to the Orthodox Christians. The sovereignty of Ottoman Empire was started in 1571 and a pluralist structure was created in Cyprus in terms of religion through the arrival of Muslim population to the island. Moreover, the Orthodox Church was vested both administrative and economic privileges in the island. The peaceful environment of the island where the Muslim and Non-Muslims were living together were deteriorated with the rise of Independent Greek State in 19th century, the influence of Helen nationalism on the Greek Cypriot community and regression of Ottoman State. Afterwards, the island was leased to the British together with its population, so the island become the biggest Christian subject over night as being the biggest Muslim subject before. During this period, many people particularly intellectuals were migrated to Anatolia. Post-lease of island to the British administration, the printing used by the West since 15th century was introduced to Cyprus.

Although there was a lithography used for the state documentation during the Ottoman Period, the first printing house in Cyprus was established in Larnaca in 1878 and Nicosia in 1882¹. In accordance with the studies of Hüdaoğlu, during the Ottoman Period in Cyprus “this printing house using lithography were under the control of government and was used to copy the official documents. The British Administration established the Nicosia state printing house in 1882 that uses metallic letters... prior to the establishment of official British printing house, the printing house in Larnaca where the newspaper ‘Cyprus’ was printed was established in 1878” (Hüdaoğlu 2011:57). The name of that printing house

¹ During the Ottoman period, “since there was no printing house of Turkish Cypriot and Greek Cypriot communities, the Turkish Cypriots wanting their articles or poems published in a newspaper, were sending such to one of the newspapers published in İstanbul.” (Dedeçay 1989:19).

was “Henry King and Co.” (Cyprus Turkish Journalist Association 2011:10)². Starting from the first week of British Administration in 1878 until the end, the first newspaper that carried on until 1960 was ‘Cyprus Gazetta’.

As the official media organ of British Administration, this newspaper was first published once in two weeks and then once a week in English, Turkish and Greek as separate papers. Moreover, it is known that British Administration brought Turkish letters from İstanbul in order to use in their British state-printing house. According to Dedeçay, the Cyprus Gazetta continued to be published separately in three languages until 1930 and after 1930, it was only published in English. This newspaper, which was published under the name of Ceride-i Resmi in Turkish comprising the official decrees concerning the amendments on the Cyprus legislation taken by the British Administration, is one of the vital information resource for the people that make research on Cyprus.

Considering the researches of Dedeçay, the first printing house owned by the Greek Cypriots were established in 1879, Larnaca, which was the capital at that time. Since there was no printing house of Turkish Cypriots until 1891, the Turkish Cypriots were using the printing houses owned by the Greek Cypriots. In 1891, “the printing house of Turkish Cypriots considered as the first that called Kırathane-i Osmani was started to operate (Dedeçay: 1988, 38-44). Similarly, the book of Dedeçay notes that the number of printing houses during 1886-1920 varied between 6 and 29.

In his book called ‘Kıbrıslı Türk Toplumunun Geri Kalmışlığı’, Ahmet An included an article of Dr. Hafız Cemal, a valuable Turkish Cypriot person who took the surname of ‘Lokman Hekim’ in Turkey, published in the newspaper of Mirat-ı Zaman in 1909 where he noted the following information. “... I had the chance to visit all towns and villages of this beautiful island where I observed the status and basic needs of Turkish Cypriots closely. I could say that Turkish people are 99% illiterate living without art whereas the Christians are 99% qualified in terms of knowledge and art” (An 2006:15-16). In the following sections, it noted that there were not any Turkish doctor, pharmacists and even a midwife with a diploma in any village or town of island, and the book compared the skills and artisanship of Turkish people with Greek. Turkish Cypriot people was living off by making şamişi (a kind of traditional Cypriot dessert), yoghurt, milk pudding, kerchief, juice and working as blacksmith, bath attendant, servant, carter, worker and farmer, while Greek Cypriot people were making a living as a doctor, pharmacist, lawyer, factory owner, mechanic, coachman, car dealer and pressman. Dedeçay indicated that between the years of 1889 and 1946, the ‘publishing a newspaper’ and ‘working in the printing houses’ were considered as the profession with no foreseeable future, a few Turkish people were interested in the professions of printing or publishing newspaper. The reasons for such circumstances were that the villagers, workers and shopkeepers comprising the Turkish Cypriot communities were not or barely literate and the infrastructure of road connecting Nicosia with other towns and villages was not completed, which made the distribution of newspaper to the villages or towns impossible. However, in the following years, “Turkish Cypriots increasingly started to envy the success of Greek Cypriots in printing and publishing and also the British colonial administration showed encouragement accordingly, hence the Turkish Cypriots started to perform the professions of newspaper publishing and printing” (Dedeçay 1989:21).

As indicated before, the first Turkish printing house was Zaman Printing House founded in 1891, Laleli. Zaman Printing House, which was owned by the Haji Derviş Efendi, a wealthy and religious sultan supporter, was the media organ of Kırathane-i Osmani. The senior reporter of the newspaper was Muzaferüddin Galip, who was a Young Turk from İstanbul as there was no such profession among the Turkish Cypriots. In the course of time, with the introduction of more intellectuals under the newspaper, there were divergences with the Haji Derviş Pasha, who was awarded with the degree of ‘Mir-i Miran’ by the sultan due to his accomplishments. However, after a short while, the writers of Zaman newspaper “started to publish the New Zaman Newspaper rather than Zaman due to the censorship of Ottoman administration” (Cyprus Turkish Journalist Association, 2011:20).

² Ümid Newspaper, the first newspaper published in the Ottoman Turkish language is known that was published in Henry King and Co. Printing House.

Ahmed Tevfik, a Young Turk supporter, was the owner and editor-in-chief of another newspaper, Mirat Zaman Newspaper. This newspaper was printed in the Greek Cypriot printing house for a long time. The Greek Cypriot printing house did not want to print the Mirat-ı Zaman anymore due to the news included as an answer to some Greek Cypriot newspapers, and the newspaper found a machine with their own means and continued to publish the newspaper under very difficult conditions. Pursuant to the citation by Dedeçay from the book of İsmet Konur called 'Kıbrıs Türkleri', "since Ahmet Tevfik Efendi did not have enough money to build a printing house, he was printing his own newspaper by lining a couple of kilos letters himself and pressing a heavy marble on top of them"(Dedeçay 1989:42).

According to another information of Dedeçay quoted from İsmet Konur, there was manual machinery owned by the Sünihat Newspaper, which was the supporter of sultan at first and then become the supporter of Committee of Union and Progress. In the same text, Prof. Ahmet Şükrü Esmer, the son of Mehmet Arif Effendi, who was the owner of newspaper, noted the following concerning the printing machine. "... The technical facilities of our newspaper were not that many. We used to have a manual-printing machine. We used to find a porter to operate the machine after the newspaper was bound, which we were only printing around one thousand"(Dedeçay 1989:43). Esmer also stated that there was a freedom of press in Cyprus and the British were tolerant.

Between 1907-09, the İslam Newspaper owned by Dr. Hafız Cemal Efendi was printed at the Hamidiye Art School Printing House and "... Other than providing services as a doctor in villages, Dr. Hafız Cemal was also known to register subscribers for his newspaper İslam. In order to publish İslam Newspaper, Doctor Hafız Cemal purchased a couple of kilos (in variation) letters and equipment for the printing house from London"(Dedeçay 1989:43).

The book published by the Cyprus Turkish Journalist Association in 2012 called History of Cyprus Turkish Press noted that Vatan Newspaper (1911) was being printed in Vatan printing House, which was one of the early printing houses of the time and the Doğru Yol Newspaper owned by Ahmet Raşid was being printed by the printing machine of Hasan ve Hüseyin Cengizoğulları. More detailed information related with the subject were obtained and Ahmet Tenay, the son of Şevket Bodamyalızade as the owner of Vatan Newspaper, provided the following remarks concerning the printing house of his father. "Our two-storey home with its balcony and chalet facing AyLuka was on Tabak Hilmi Street in the Kuru Çeşme neighbourhood. My father created a small printing facility, which was 50 square meters, on the ground floor to publish his own newspaper. There were only a machine with a handle, composing room cases and lead letters in Ottoman script. Then he brought another hand-operated machine with wheels and the small machine then was only used for little things. After operating this Vatan printing house for two years, my father initiated to be a judge and sent the equipment to Hasan and Hüseyin Cengiz brothers. Cengiz brothers moved this printing house to Asma Altı and served many years under the name of Cengiz printing house" (Dedeçay 1989:44)³.

After a while, Hüseyin and Hasan Cengiz brothers terminated their partnership with the reason that the printing house was not generating sufficient income for both families. The responsibility of Vatan newspaper as well as the Cengiz printing house was left to Hüseyin Cengiz. An article called 'Kıbrıs Türk Basınında Bir Kepçe: Matbaacı Akif Bey' from early 1920s about Akif Bey, the assistant of Hüseyin Cengiz was found as translated by Harid Fedai. The introduction section of article stated that there was an economic crisis and Akif Bey's remark about the requirement to be put forward in order to overcome such poverty. Furthermore, the article delivered the experience of Mehmet Akif after he went on the road with his bicycle without 'bell, light, brake'. This journey, which was just a routine for the Printer Akif Bey, was as follows;

"In the beginning of the month, I took my bike with me and rode to Larnaca. I stopped by our subscribers close to the main road and then

³ Dedeçay noted that he got such information through his interview conducted with Ahmet Tenay on 15.07.1988.

reached to Limassol. After resting there for a couple of days, I went to the town of Pafos. I had to stay there for a few days. In order to pay money for the hotel, I stayed in the room of mudarris within the madrassa with the consent of Hocazade Daha Effendi, who is my friend. Then, I went to Poli and after staying there for two nights, I left my bicycle there and visited the villages of Polatusa, Melataya and İstinco ...”(Fedai, 2005:41).

Then he visited Sarama, Anotyru Villages, Lefke, Melandra, Liso and back to Poli again. He continued his journey from Poli and via Hirsofu, he visited Tera, then Arodez, Strumbi, Kukla, Susuz, Ayyorgi, Ciyas, Aynikola, Malya, Piskobu, Limassol, Pendakomo, Tatlısu, Köfünye, Alaminyo, again Köfünye and Nicosia. The Pressman Arif Effendi stated that this journey was taking a month and “regardless not spending to much from the money collected, the amount that I brought back was not more than ten. This amount was the six-month expenditure of the newspaper excluding the labour force”(Fedai 2005:42).

Considering the quotes from this article, the public was poor and the income expected to be made from the printing was acquired in very difficult conditions. Additionally, when it is thought that the transportation and postal services in Europe were completely in place in the first quarter of twentieth century, the conditions for the modernisation of Turkish Cypriots become much clear.

Since the switch to media form press in Europe as well as the foundation of first printing house in the island were in 19th century, we could consider that the literacy had developed late in Cyprus. The level of literacy was improved during the British Administration and both quantitative and qualitative reforms were happened in the education structure. At that time, “there was a real boom in the number of school. In 1881, the number of Greek Cypriot schools was 99 and went up to 273 in 1901, while the number Turkish Cypriot schools increased to 144 to 71”(Kızılyürek 2002:78). Moreover, the first books published in Europe was the Bible that was translated to various languages after the major reforms, while the same was the newspaper in Cyprus and almost the printing history started with this milestone. The first newspapers in Europe was served as the letters of news and then become rather thematic newspaper; yet the first newspapers published by the Turkish Cypriots were short-lived and did not create that much influence on the social base.

In 1930s, the newspapers in the Cyprus Turkish press under the British Administration were completely published with Latin letters. The Republic of Turkey had sent a printing house to Cyprus for Söz newspaper. The Söz newspaper owned by Mehmet Remzi Okan reflected the political views of Ankara government which was anti-British colonialism was the first newspaper, which was published with new letters⁴ in 1931 after the alphabet reform in 1928. When remzi Okan passed away, the sisters of Beria, Vedia and Bedia continued to publish the Söz newspaper in accordance with the will of their fathers. Therefore, Vedia had become the first female publisher and Bedia the first female editor-in-chief in the history of Cyprus Turkish Press.

Beria Remzi Özorun told the following about the Söz newspaper;

“ Our home in Nicosia was at first in the new street across the Mecidiye Street. We were using two rooms to print the newspaper. Then we moved to the house in the blind alley just next to the Arabahmet Mosque. In 1930-31, we moved to the house in the garden of dervish lodge and then the house in Köşklüçiftlik next to Dr. Küfi Bey. We used to help my father in the writings and adjustment of the newspaper. Our income source was the newspaper. The newspaper was not sold in any place but only sent to the subscribers. We had approximately 1800 subscribers. When the newspaper became daily, the journalists started to distribute the newspaper. We even had subscribers in the remote villages. In the beginning of the month, my father used

⁴ The cost of Latin letters ordered by Okan, was paid by the Republic of Turkey with the direct order of Atatürk. Similarly, with an order of Atatürk, Okan was congratulated for his contributions to the war of independence through a letter sent by the director of press Ahmet Ağaoğlu.

to go to the villages and towns together with a driver named Halil, and he was both working to get new subscribers as well as collect money”(Dedeçay 1989:49).

Later on the article, Özorun indicated that following the success of the war of independence, the public was rushing to the windows of Söz Newspaper to read the telegram news and even the windows were ended up broken. Thus, the telegram news were copied and sold so the printing house made some profit⁵.

In the article of Harid Fedai called ‘The Findings from Cyprus in the First Decade of Language Reform’, the Söz Printing House was mentioned as the pioneer of alphabet reform in Cyprus. Additionally, the article also covered the quotes from the person-in-charge Beria Remzi Özorun in relation with the new printing letters.

“When the related company accidentally included the name of Söz Newspaper under the invoice of Latin printing letters ordered from Germany for the Turkish newspapers, the young Republic of Turkey appreciated this and that cost was covered by the government as a gift to the Turkish Cypriots; which led Remzi Okan to perform his journalism profession within his heart” (Fedai 2002:106).

After 1924, a governor as a Royal colony governed Cyprus. During that period, the Turkish Cypriots were divided into two groups; the Evkaf supporters (Muslim religious Foundations) considering themselves as Muslim British nationals and Democrats, who support the Turkish nationalism. Such political separation and organisation were reflected on to all kinds of political, economic and cultural aspect within the Turkish Cypriot community.

Within this perspective, the tendencies of printing houses founded by the Turkish Cypriots were obvious from the context of their newspapers. Particularly after the printing houses started to use Latin letters, there were conflicts among the newspapers owned by Turkish Cypriots and Greek Cypriots and Turkish since 1930s, which was the period considered as the second phase of the history of Cyprus Turkish Press. Moreover, the British Administration adopted ‘the Cyprus Press Criminal Code’ in 1929, with the aim to prevent the press to publish against the Colonial Administration and United Kingdom. In 1931, the British Administration adopted another law regarding the press, hence the printing houses. This law covered the following:

“This Law shall be the law for the newspaper, book and printing houses. Pursuant to this Law, every person to publish a newspaper shall primarily obtain an authorization from the undersecretariat of the colonial administration and shall pay 200 Cyprus Lira in cash as a warranty. This Law shall oblige the publication of every decree of government in the newspapers without any charge.”(Cyprus Turkish Journalist Association 2011:66). “

The British Colonial Administration, which was under pressure aimed to make the publishing, printing of a newspaper difficult for both communities.

In 1931, the Megali İdea and hence Enosis⁶ had taken whole Greek Cypriot community under its influence. The 1931 Uprising was an explicit indicator of this movement. Therefore, while the world was struggling with the economic crises of post-World War II between 1930-1958, Cyprus was going through a period where the British laws were in force and the idea of Enosis was gaining momentum. This period was considered as a rigid dominance period on the freedoms. The suspension of political activities and censorship on the printing houses were the only issues covered under the research subject. The censorship of press had a negative impact on the printing houses owned by the Turkish Cypriots. Due to the laws adopted by the British administration and strict measures after the 1931 uprising, the Turkish Cypriot printing houses were either shut down or survived with significant struggles until 1934. There were no new newspaper launched in the Cyprus Turkish press until 1934;

⁵ For more information regarding the printing history of family, see. The interview of Havadis newspaper with Bedia Okan on 05.03.2012.

⁶ The ideal of Greek Cypriots for the annexation of island to Greece.

only Masum Millet, Söz and Hakikat Newspaper- closed in 1932 were continued their publications. In accordance with the book published by the Cyprus Turkish Journalist Association, the newspapers printed in the printing houses were far from delivering ideas and did not include any critical articles; yet included informative works on the world news.

After 1939, Turkish Cypriots started to be influenced by the political and social ideas in Turkey and some newspapers printed in İstanbul were brought to Cyprus and particularly Söz as well as some other newspapers published articles cited from the Turkish newspapers.

The British Administration eliminated its rigid measures and dominant attitude by the outbreak of World War II (1939) and then the Turkish Cypriots were able to be in political activities. Within this framework, despite of the shortage and poverty caused by the World War II and harsh conditions, Dr. Fazıl Küçük founded Halkın Sesi, the newspaper that put the most relentless fight against ENOSIS and colonialism. Halkın Sesi has been the most long-running newspaper in the Cyprus Press, that still available. The newspaper first printed in the Fikri printing house and then Söz Printing House in 1942. Then the Halkın Sesi Printing House was established, where the newspaper was printed there. Dedeçay covered an article directly from Dr. Fazıl Küçük in his book. This article explained the solutions that Dr. Fazıl Küçük found when the Halkın Sesi newspaper was suspended for three months and British Administration decided not to allocate any paper for the printing of Halkın Sesi with the justification that a news newspaper was launched that would meet the needs of community. When;

“...the British administration told me to shift on my own, they have left me with black market. While the paper batch given by the government was £1 CL, it might be £10 Cyprus Lira in black market. Many times, it cost us £20 CL... When we were not able to find paper, we were referring to the small grocery shops and there were times that we used grocery store papers to print the newspaper. We still keep them in our collections and whenever I go through those, I still remember those dark days as it is now” (Dedeçay 1989:58).

It was known that during the World War II and especially between 1942-45, the printing houses in Cyprus were having difficulties in finding paper to print.

On the other hand, the Greek Cypriots acted in parallel with the modernisation and through their observations from Europe, they brought the nationalism to the island via nation-state and established the EOKA organisation with the ideal to annex the island with Greece. The main content of Greek Cypriot newspapers were Helen nationalism and longing of motherland. Even the most liberal newspapers were called ‘Enosis’.

The establishment of EOKA also affected the Cyprus Turkish press. The Greek Cypriot companies that distributed the Turkish Cypriot newspapers prior to EOKA in 1955 stopped such activity. Therefore, the Turkish Cypriot newspapers were not been able to sent to places other than Nicosia and the number of readers dropped. Some newspaper owners managed to distribute their newspapers with their own sources in order to cover the expenses and not to have any drop in the readers. Dedeçay included the following remark of Kemal Deniz, the owner of Ateş Newspaper:

“We were a daily newspaper and then had to be weekly as we did not have a printing house. This continued until 1950. The biggest problem was the distribution. There was no such distribution as now when we were publishing the newspaper. The Greek Cypriots were conducting the distribution ... what I was holding on the most was; I was at the farmers Union and visiting villages. I kept getting new subscribers from the villages. Thus, I was printing an extra of thousand copies and giving those away for free. The foreigners read their newspaper every day but our community does not have such habit. I tried to inculcate this. First I was giving a speech and then giving them one copy of newspaper each” (Dedeçay 1989:62).

In the further sections of article, Deniz indicated that the crux of the problem was the lack of printing houses and staff, yet they did not have any. Additionally, the population and number of readers were

not that many while he emphasized that a newspaper on its own could not survive without a printing house.

Another printing house established in 1947 was the Bozkurt Printing House. In the article called 'Kurucusu Cemal Togan'ın Kaleminden, Bozkurt'un Dünü ve Bugünü', Togan Bozkurt stated the following about his printing house. "We established our printing house in 1947 and are now working towards modernisation, we wanted to publish a newspaper and serve to the public through our printing house in the beginning of 1951"(Dedeçay 1989:69).

The first colour printing was introduced with the İstiklal newspaper in 28th October 1949⁷. İstiklal was printed with a red heading since its first issue. Additionally, there was a picture of Atatürk in the middle of a colour Turkish flag. "The İstiklal Printing House known as the Ozanlar printing house did not have a cliché workplace. The Greek Cypriot named Elefteriades working in the Intelligence Department was being paid with an exclusive payment" (Dedeçay 1989:64).

In consideration with the aforementioned, the printing in Cyprus arisen in the political domain and was affected with the conflicts among the politicians. For instance; Dr. Fazıl Küçük and Rauf Raif Denктаş were in conflict due to having the same printing houses for their newspapers. The Greek Cypriot press was criticizing Denктаş, who was the Head of Cyprus Turkish Federation, and he was answering such criticism with his articles in the Nacak Newspaper printed in the Halkın Sesi Printing House. Since it was a weekly newspaper, the articles of Denктаş were published with a wide coverage, and hence his name was on the headings. Kutlu Adalı explained as;

"On one night, Dr. Küçük could not contain himself and said 'What is this headline? Denктаş is on the headlines every week. This causes misunderstanding.' This is not possible. When we explained him the reason, he seemed as if he got the point. However, he got offended from an article that I had written the next week, and attacked me in front of his employees and employees of Nacak at his printing house. He ordered to stop the printing of newspaper. He said 'I will not print your newspaper, do whatever you want'" (Dedeçay 1989:72).

The period between 1958 and 1974 are defined as the years of struggle in the Cyprus Turkish history. Therefore, each written inventory printed in the printing houses throughout these years were considered as the materials transformed from the press of idea to the press of struggle, and the newspapers of those years reflected such circumstances.

During those years, the number of newspapers published as the political party media organ increased and the newspapers with opponent ideas were not printed in the same printing houses. Therefore, the printing houses and technicians were considered as a part of the period politics. Sometimes there were various arguments among the parties. For instance, the arguments between Dr. Fazıl Küçük and Rauf Raif Denктаş affected the Zafer Printing House. Dedeçay delivered the citation of Kutlu Adalı; "The ones, who put pressure on Nacak, did the same thing to Zafer... On one night, their men even placed a bomb to the printing house... due to such pressure, the typographers and pressmen just scared and left. Then the problem of finding a technician had arisen" (Dedeçay 1989:81).

As is known, with the events of 27-28th January 1958, the Turkish Cypriots hold a public demonstration for the first time, and a lot had happened respectively. The reason behind those events was the report published in the Bozkurt newspaper on 27th January 1958 with the heading 'Britain accepted the annexation' (Cyprus Turkish Journalist Association, 2011:104). Therefore, the press could be considered as a major influence on the organisation of this organisation. With the development and popularity of printing, the press had an access to the public and used them as a tool to deliver a reaction. The press in Europe was bringing people together and raised their awareness before and after the World War II; and was used as a crucial tool to trigger or promote the events accordingly; yet the same was applicable with a 10-15 year gap in Cyprus.

⁷ For more information, see. "Cyprus Turkish Press History" P. 92.

Another important aspect of 1958 was the official establishment of Turkish Resistance Organisation. During those times, the printing houses were particularly publishing the political cause newspapers and putting their support. Especially the Nacak Newspaper printed at the Halkın Sesi Newspaper and other newspapers released publications to organise the public for the resistance and rationalise the national struggle.

On 1960, the bi-communal Republic of Cyprus was founded in 1960 and the Cumhuriyet Newspaper, printed in a printing house owned by the Turkish Cypriots, had become a rear newspaper defending the existence of this Republic. Therefore, the political status of Fikri printing house was able to be identified.

With the outbreak of 1963 events, the press of national struggle had become more widespread and maintained this position for a long time. Following the attacks of Greek Cypriots to annex the island with Greece on 15th July 1974, Turkey intervened to the island on 20th July. After all happened, the printing houses and hence newspapers have covered articles related with the inter-communal talks, progress of talks and the outcomes.

In 1974 and after, the increase in the number of images on the newspapers might be considered as one of the significant developments in printing. As is known, in Europe, the number of images on the inventories printed in the printing houses had increased post-World War II, however such development occurred in the Cyprus Turkish printing after 1974. “The increase of the images published in the Turkish Cypriot newspapers was started after 1974 when the printing houses located in North Cyprus gradually switched to offset technique ”(Dedeçay 1989:28).

Post-1974, the Cyprus Turkish Press entered into a differentiation process, which the press aimed to be political and keep up with the capitalising world and that the commercial press began to show its effect. “ The importance of trade, expansion of goods market, increase in workplaces and employers, transcendence in education and evolution of life into modern forms caused the transformation of press” (Hüdaoğlu 2011:97).

As Kızılyürek covered in his studies, in the 19th century, a new middle class was arisen with capitalism among the Greek Cypriot community. The prominence of Greek Cypriot community during the capitalisation process reflected the fact that there was no joint modernisation process in the island; on the contrary the unequal development was generated at the early stages of modernisation. Such situation was the reason behind the breakdown of equality in terms of economy and culture between the communities later on. However, the Turkish Cypriots started to stand on their own feet and “... as a natural outcome of market dominance, they started to bring the emphasis of ‘Turkish Cypriot’ to the fore, reject the mandate and re-establish their identity in the guidance of Turkish Cypriot nationalism” (Hüdaoğlu 2011:99).

During the period of Peace Operation (1974), there were only three newspapers published by the Turkish Cypriots. These printing houses operated within the given period were Bozkurt Printing House, Halkın Sesi Printing House and Zaman Printing House.

Nevertheless, with the introduction of daily newspapers from Turkey to the island after 1975, the public began to read newspaper and be aware of the world, yet this diminished the effectiveness of Cyprus Turkish Press. However with the establishment of Turkish Federated State of Cyprus in 1975, the political parties began to be established and the printing houses activities were increased through the publications of the media organs and supporters of political parties.

Moreover, the printing house that performed colour printing with the offset technique for the first time was established in 1982 as one of the development in Cyprus Turkish printing, which commenced the technology era compliant printing. “The first colour printing machine in Cyprus was at the printing house of government located in Nicosia in the year of 1952. However, the printing house that used the

offset technique for the Turkish Cypriot press was the Kıbrıs Postası printing house founded in 1982, which provided the Kıbrıs Postası newspaper in colour” (Cyprus Turkish Journalist Association, 2011:130).

After 1983, the Turkish Cypriot press gained more momentum. Another significant development in the modern Turkish Cypriot printing was the establishment of a printing house and newspaper in Cyprus by Asil Nadir, an important businessman of time, in the compliance with European standards. In consideration of 90s, in order to deal with the unfair competition from the Turkish newspapers, the Cypriot printing houses began to print political, magazine, and sports supplements together with the newspapers. On the other hand, offset printing technique was innovated by, Ira W. Rubet and Casbar Herman who was American in 1904 which was nearly 450 years after the Gutenberg invention.

By 2000s, “there were generally newspapers printed with relative printing technique. The number of daily newspapers printed at the existing printing houses is fourteen. Such newspapers follow the agenda in Cyprus as well as reach to the world via the internet by the state-of-art technology” (Cyprus Turkish Journalist Association, 2011:131).

CONCULUSIONS

In consideration with the printing history of Europe, Gutenberg designed a machine for letterpress with mobile parts in 15th century, and hence started the printing history. At the same time, this invention had become a significant tool in the generation and dissemination of information by the time of Renaissance to reforms and then the age of enlightenment. In terms of the Turkish Cypriot printing history, the establishment of regular postal services for the general public, the production and dissemination of news and the orientation towards printing had been developed and become popular on a political platform by the 19th century. Such finding is generated from the information that Turkish Cypriot intellectuals under the British administration had established the first printing press in Cyprus through the inspiration of first newspapers introduced with the modernisation and reform movements in the Ottoman Administration in the 19th century. Therefore, the idea and ideology journalism had started. Particularly, the Turkish Cypriot printing press and hence the press had a crucial role in making the Turkish Cypriots heard in the world from the 63 events that started 3 years later from the foundation of the Republic of Turkey, until 1974. Today, regardless all embargoes, it continues to be the representative of Turkish Cypriots.

There is a 4-century gap between the printing history of Europe and Turkish Cypriot. Printing history. From the beginning of Turkish Cypriot printing history until 90s, the purpose for the utilisation of printing history had always been political and then faced towards the commercial press by the 90s and then the printing had reached to the world standards upon the completion of capitalisation.

There are variances within the modernisation period of each society. This study aims to reflect the transition to printing press within the history of Turkish Cypriot Community from the perspective of similarities and differences with the Western societies. Consequently, regardless the time gap between the West and Cyprus in the introduction of printing, the Turkish Cypriot printing has adapted itself to the Western technology after various concerns and processes. As now each newspaper has its own printing house in the North Cyprus, there are also private printing houses for other periodical or non-periodical publications and the printing houses owned by the printing advertising agency compatible with today’s technology.

REFERENCES

- An, Ahmet. Kıbrıs Türk Toplumunun Geri Kalmışlığı, Şadi Kültür ve Sanat Yayınları, Girne, 2006.*
Atun, Suna. İstiklal Gazetesinin Kıbrıs Türk Edebiyatına Katkıları, KIBATEK-YDÜ XI. Uluslararası Edebiyat Şöleni, Yayına Haz: İsmail Bozkurt, Ali Nesim, Şevket Öznur, Yakın Doğu Üniversitesi Basımevi, Lefkoşa, 2005.

- Dedeçay, Servet Sami. Kıbrıs'ta Enforamsyon Veya Yazılı ve Sözlü Basın, Lefkoşa Özel Türk Üniversitesi Yayınları, Ortam Ofset, Lefkoşa, 1989.*
- Demiryürek, Meral. Kıbrıs Türk Tiyatrosu Tarihinden:Safa Yahut Netice-i İbtıla, III. Uluslar arası Büyük Türk Dili Kurultayı Bildiri Kitabı, Lefke Avrupa Üniversitesi Yayınları, 2008.*
- Demiryürek, Mehmet. Türk Harf İnkılabı ve Kıbrıs'ta Basılan Türk Alfabeleri, III. Uluslar arası Büyük Türk Dili Kurultayı Bildiri Kitabı, Lefke Avrupa Üniversitesi Yayınları, 2008.*
- Fedai, Harid. Kıbrıs Türk Kültürü, Bildiriler I, Kıbrıs Türkünün İlk Mizah Gazeteleri: Kokonoz ile Akbaba, Selçuk Üniversitesi II. Milletlerarası Türk Halk Edebiyatı ve Folkloru Kongresi, Konya, 19-21 Ekim 1992, Özyurt Matbaası, Ankara, 2002.*
- Fedai, Harid. Kıbrıs Türk Kültürü, Bildiriler I, Dil Devriminin İlk On Yılında Kıbrıs'tan Saptamalar, Türk Dil Kurumu Uluslar arası Türk Dil Kongresi, Ankara, 26 Eylül-1 Ekim 1992, Özyurt Matbaası, Ankara, 2002.*
- Fedai, Harid. Kıbrıs Türk Kültürü Makaleler-1, Kıbrıs Türk Basınında Bir Keçe: Matbaacı Akif Bey, Griffiths, Antony. Prints and Prints Making, an Introduction to the History and Techniques. University of California Press. Los Angeles. 1996.*
- Hall, David. D. Cultures of Print, Essays in the History of the Book. University of Massachusetts Press. 1996*
- Hüdaoğlu, Gürdal. Kıbrıs'ta Siyasal Dönüşüm: Meydandan Medyaya, Doktora Tezi, Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Yayınları Anabilim Dalı Doktora Programı, Lefkoşa, 2011.*
- Kızılyürek, Niyazi. Naci Talat ve Kıbrıs Türk Solu, Panel Notları, Naci Talat Vakfı Yayınları, 2008*
- Kıbrıs Türk Gazeteciler Birliği. Kıbrıs Türk Basın Tarihi, 2012.*

TÜRK SİNEMASI'NDA YÜN EĞİREN KADINLARDAN YENİ SİNEMAYA KADIN EMEĞİ MESELESİ: ZERRE FİLMİ ÖRNEĞİ

Tuğba ELMACI
Çanakkale Onsekiz Mart University, Turkey

ÖZ

Bu çalışma ile Türkiye’de sinemanın , emek bağlamında kadını nasıl konumlandığı sorusuna yanıt aranmaktadır. Türk sinemasının gelişiminden itibaren kadın ve emeğinin geçirdiği serüvende kadın emeğinin görünen ya da görünmeyen imgeleri üzerinden genel bir değerlendirme yapılmıştır. Özellikle Bulgular bölümünde Yeşilçam’dan günümüze kadın ve emek bağlamında Türk sinemasında kadın ve çalışma kavramı üzerine makro bir okuma yapılmıştır. Bu değerlendirmede görülmektedir ki kadın çalışma hayatına atıldığında ya toplum tarafından öğretmenlik gibi kutsanan mesleklerde gösterilmektedir ya da düşkünlük ve sınıf göstergesi olarak fabrika işçisi, hizmetli, seks işçisi, şarkıcı gibi meslekleri kadına dayatmaktadır. Kadının en saygın işi ev hanımlığı ve annelik olarak sunulmaktadır. 1980’li yıllarla birlikte sinemada kadın çalışma hayatında aktif olarak görünmesine karşın patriarkal baskıdan özgürleşen kadın bu toplumda yalnızlaştırılmış ve mutsuz kılınmıştır. Çalışmanın son bölümünü ise; Yeni Türk sinemasında emek bağlamında kadının konumlandırılışına, yakın dönemde çekilmiş, merkezine çalışma ve kadını almış Zerre filmine, emek üretim ilişkisini feminist kuramın kavramsal çerçevesinden bakmaya, anlamaya çalışmıştır. Zerre filmi, feminist film eleştirisinin muhalif ve dönüştürücü unsurlarının, feminizmin kavramsal çerçevesiyle yeniden okunarak, kadının toplumsal temsilden kültürel temsile aktarılışındaki geleneksel inşa süreçlerindeki sorunları deşifre edilerek çözümlenmiştir. Bu çözümlemelerde görülmektedir ki Türkiye’de sinema hala kadını çalışma ile özgürleştirmemekte, geleneksel kadın kodlamalarına tabi kılmakta aksi durumda mutsuzluğa mahkum etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Feminist Film eleştirisi, Türk Sineması, Kadın Emeği, Zerre Filmi.

ISSUES FOR WORKING WOMAN FROM WEAVING WOMEN TO NEW CINEMA IN THE TURKISH CINEMA: EXAMPLE OF ZERRE FILM

ABSTRACT

With this study, position of women in terms of labor context is being questioned. An overall assessment is done on apparent and unseen images of women labor in the adventure of women and labor since the development of Turkish cinema. Especially in the Findings part, a macro study has been carried out on women and work concepts in Turkish cinema in the context of women and labor from Yeşilçam to today. It is seen in this assessment that when woman enters working life, the society either puts her in sacred professions such as teaching, or professions that are seen as lust indications such as factory worker, janitor, sex worker or singer. The most prestigious work of women has been displayed as housewifery and motherhood. Although woman had been active in working life with 1980s, this woman on the screen, who became free from patriarchal oppression, was isolated and made unhappy. And in the last part of the study; from the framework of labor production perspective and feminism concepts; position of woman in New Turkish cinema in terms of labor, three films that have recently been filmed and put working woman in the center of the Zerre film has been tried to analyzed and to be understood. Forementioned film has been analyzed by decoding traditional building processes of transferring women from feminist representation to cultural representation by reading antagonist and converting elements of feminist film criticism again in the framework of feminism

conceptual. It is seen in this analysis that cinema in Turkey still does not free women, still subjects women to traditional woman coding, otherwise condemns women to unhappiness.

Keywords: *Feminist Film Theory, Turkish Cinema, Woman's Work, Zerre Film*

GİRİŞ

Türkiye’de sinema, Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminden beri ilgi çeken bir alan olmuştur. 1907’de Manaki kardeşlerin çektiği “*Yün Eğiren Kadınlar*”dan günümüze kadar Türkiye’de sinemanın da kadının da serüveni oldukça engebeli bir yoldan geçmiştir. Manaki kardeşlerin büyükanneleri Despina’yı yün eğirirken çektikleri ilk filmde bu yana Türkiye’de kadın, sinematografin en sevdiği resim olmuştur.

Ortaçağ’da “kilisenin kadının içinde ruh var mıdır?” sorusundan günümüze epeyce bir yol alındığı gerçeğine rağmen kadın meselesi hala istenilen konumuna getirilememiştir. Türkiye gibi patriyarkanın gündelik hayatın her bir hücrelerinde fazlasıyla hissedildiği toplumlarda ise sokaktan, politikaya, eğitimden sanata kadar, kadın meselesi hak ettiği değeri ve tartışma seviyesini kazanabilmekten uzaktır. Türk sinemasının kadının emeği ekseninde değerlendirildiği çalışmalara da pek rastlanmamaktadır. Bu yönüyle çalışma, Türk sinemasında kadın karakterlerin emek ve üretim sürecinde nasıl konumlandırıldığına ilişkin makro bir okumanın olanaklarını da tartışacaktır.

Bu çalışmanın kapsamında incelenecek olan sinema ve kadının emek bağlamında Türkiye’de nasıl bir konumlandırmaya sahip olduğu sorusu ise kadın emeğinin görünen ya da görünmeyen imgeleri üzerinden değerlendirilmiştir. Çalışmanın son bölümünü ise; Türk sinemasında çalışma bağlamında kadının konumlandırılışına, yakın dönemde çekilmiş ve merkezine çalışma hayatındaki kadını almış Zerre filmine çalışma, ev dışı üretim perspektifinden ve de feminizmin kavramsal çerçevesinden bakılmaya, anlamaya çalışılacaktır.

Amaç ve Yöntem

Bu makale kapsamında Türk sinemasında, kadın emeğinin serüveninin tarihsel bağlamda nasıl ilerlediği ve yakın dönem yeni sinema hareketi içerisinde çalışan kadının konumlandırılışından nasıl bir değişim gözlemlendiğinin açığa çıkartılması amaçlanmıştır. Bu anlamda yakın dönemde kadını çalışma kavramı içerisinde değerlendiren Zerre filmiyle kadının kapitalizmin kutsadığı artı değer üreten çalışma ile varlığını patriyarka karşısında eşitleme şansının hala düşük bir motivasyon aracı olduğu görülmüştür.

Bu çalışma kapsamında incelenecek filmler, temelde feminist film eleştirisi metodu ile değerlendirilmiştir. Feminist film eleştirisi "muhalif bir pratik olarak film yapımcılığının potansiyeli (ve sınırları) konusunda anlayış; filmcilikteki özgül estetik ve ticari pratiklerle kadınların (perdede, sinemada ve/ya kamera arkasında) hariçte bırakılmaları arasındaki bağlantı; film türünün ve anlatısının sosyal yapıların ve tarihin ve kadının kendisinin ve kendi imgesinin sosyolojik, ideolojik ve lengüistik inşaları" gibi konularda getirdiği çözümlerle filmsel süreçleri anlama ve değerlendirme biçimlerimizin zenginleşmesini sağlamış ve filmlere kadınların bakış açısından yaklaşan farklı eleştirel tavırların ortaya çıkmasına ve filmlerin feminist bir anlayışla okunmalarına olanak tanımıştır. Feminist film eleştirisi kadınların filmlerde sunum tarzlarının incelenmesiyle filmlerde kadınların simgesel düzeydeki mevcut olmayışlarının, yokluklarının ve değersizleştirilmelerinin nedenlerini araştırmaya girişmekte ve olumsuz ya da yanlış olarak tanımlanan kadın sunumlarının ortadan kaldırılması konusunda çözümler ve öneriler ortaya koymaktadır. Modern toplum içinde kadının toplumsal yaşam içinde sahip olduğu yerin gerçeklerine uygun kadın karakterlerinin ve sunumlarının üretilmesini teşvik etmektedir. (Özden,2004:206)

Tarihsel gelişimine bakıldığında; feminist film eleştirisi Marksizm ve psikanalizin birleşiminden yola çıkmış ve filmleri hem ideolojik hem de ticari olarak satışa sunulan birer tüketim malzemesi olarak görmüştür. Feminizm bu bağlamda temelinde filmlerin ideolojik eleştirisini yaparken filmlerin

anamları yansıttığı değil, yarattığı görüşüne odaklanmıştır. Yani sinema feminist teoriye göre; kadınlık hakkında sürekli anlamlar üreten bir kültürel pratiktir. (Smelik,2008:3-4) Feminist eleştirmenler, göstergebilim ve psikanaliz gibi disiplinlerin yardımıyla patriarkal imgelemenin sapkın güçlerini irdeleyerek, klasik anlatımcılıkta cinsiyet farklılıklarının nasıl kodlandığını çözümlenmeye çalışmışlardır. İlk dönemde feminist sinema kuramı özellikle cinsellik ve sunumu ile bunun erkek iktidarının egemenliğiyle ilişkilerini ana ilgi odağı olarak benimsenmiştir. Kuramının öncüleri Laura Mulvey ile Claire Johnston' dı. On yıldan fazla bir süre psikanaliz, feminist film teorisinde egemen paradigmaydı, ancak bir süre sonra cinsiyet farklılıklarını çok sayıda bakış açısından; kimlikten ve olası izleyicilerin gözünden kavrama çabasından uzaklaşmıştır; erillik, cinsellik, etnik köken, eşcinsellik ve queer gibi kavramlar sorunsallaştırılmaya başlanmıştır. (Öğüt,2004:204)

Bu çalışma kapsamında feminist film eleştirisini kadın emeği özelinde değerlendirip, feminizmin feminizm ve patriyarkal düzenin dayanaklarının film evreninde ve özellikle Türk sinemasındaki film okumalarında neye tekabül ettiğinin anlaşılmasına çalışılacaktır. Bu bağlamda emek ve kadın ilişkiselliğinde feminizmin patriarkallığın ve kapitalizmin güç birliği ile kadını ezme pratiğinden hareket eden öngörüsü bu film çözümlenmelerinde en önemli kilit nokta olacaktır. Özellikle kadının emeğinin belirleyen ev içi iş, ücretli emek, devlet, din kültür, erkek şiddeti ve cinselliğin bu süreçlerin birer uzantısı ile anlam ürettiği dahası tüm bu ilişki süreçlerinin patriarkal kapitalist düzene hizmet ettiği gerçeğini de göz önünde bulundurmaya gerekmektedir.

1. Feminizm Tartışmaları

Tarihsel perspektiften kadın hareketlerine bakıldığında temelde üç dalgada sınıflandırıldığı görülmektedir. 19. Yüzyılın sonu ve 20. Yy ın başlarından itibaren kadınlar kolektif olarak hak talebinde bulunmaya başladılar. Birinci dünya savaşının sona ermesiyle birlikte kadınlar pek çok ülkede seçme hakkını elde ettiler. Fakat siyasal katılım hakkını elde etmek kadın-erkek eşitliği üzerinden şekillenen bu kadın hareketi kadınlar için yeterli olmadı. Birinci dalga olarak bilinen bu süreçte kadınlar öncelikli olarak seçme hakkını istediler. Özellikle kadının kendi bedeni üzerine söz sahibi olması noktasından hareket eden 2. Dalga ile birlikte 1960'lı yıllarda kadınlar cinsellik, beden ev emeği ve kadına şiddet gibi farklı sorunları gündeme taşıdılar. Kadınlar artık patriyarkaya karşı mücadelede kurtuluşu salt kendilerinde olacağına inandılar. 2. dalga feministler ünlü İngiliz filozof ve kadın hakları savunucusu Mary Wolstonecraft'ın şu sözlerini slogan haline getirmiştir: "Kadın ve erkek arasında cinsel arzulama dışında hiçbir fark kalmayınca kadar mücadele!"

Dünyada doksanların ilk yarısı, Türkiye'de ise doksanların sonu itibariyle farklı bir feminizm dalgası oluşmuştur: 3. Dalga. Feministler kendilerinden önce gelen kuşağı evrenselci, farklılıklara karşı duyarsız, orta sınıf ve heteroseksist olmakla suçladılar. Lezbiyen kadınların ve ötekileştirilmiş, etnik ayrımcılığa uğramış kadınların da haklarının altının çizildiği yeni bir anlayışı benimsediler.

Tüm bunların dışında artık feminizm tek bir tanımın içerisinde yer almamaya çeşitli perspektiflerden ayrışmaya başladı. Bunların içerisinde ekofeminizm, libereal feminizm, anarkofeminizm, Fransız feminizmi, İslamcı feminizm, Marksist feminizm ve de bu çalışmada sık sık başvurulan sosyalist feminizm gibi pek çok alt dalı da görmek mümkün oldu.

1.2. Kadın emeği

"Kapitalizm, yalnızca emeğin sömürülmesi üzerine bina edilmemiştir; emeğin niteliğini değiştirmiş, onu kendisine tâbi kılmış, bu tâbiyet ilişkisini hoyrat bir biçimde sürekli yeniden biçimlendirmiştir de. Sadece kadın emeğinin değil, doğanın da erkek bir akıl tarafından dönüştürülmesiyle belirlenmiş bir biçimleniştir bu. Kuşkusuz kadın emeğinin sömürsü, kapitalist ilişki ağı içerisinde, salt emek sömürsünden fazlasını ihtiva eder." (Mies,2014) Bu kapitalist süreçte kadının ev dışı emeği üzerinden de gelişen tahakküm kadını Mies'in deyişiyle son sömürge haline getirmiştir. Juliet Mitchell kadın bu tabiiyet durumunun belli başlı yapılarını şu şekilde sıralar: Ona göre; Üretim (işgücü, emek), yeniden üretim (çocuk doğurma işgücünden bu dönemde düşerler), cinsellik (dönem dönem bundan dolayı mülk edinilmişleridir), çocukların toplumsallaştırılması (Halbuki emzirme

döneminin zorunluluğu dışında bu rol kadından alınabilir) (Mitchell,2006:45)gibi nedenlerle kadınlar bu sömürü düzeninin en alt tabakasını oluşturmaktadır.

Pek çok feminist kuram içerisinde kadın ve emeği çeşitli argümanlarla değerlendirilmiş ve bu süreci açıklamak ve kadın emeğini yüceltmek adına farklı yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bu çalışma kapsamında kadın ve emeğini daha kapsayıcı bir bakışla kucaklayan sosyalist feministler Marksistler kadar katı bir sınıfsal ideolojik bağlanmanın dışında tüm toplumla gerçekleşecek bir dönüşümü arzulamışlardır. Sosyalist feminizm düşüncesi feminist düşüncenin, Marksist, radikal ve psikanalitik akımlarının birleşiminden oluşmuştur. Her bir yaklaşımın dezavantajlarını görenek hareket eden yaklaşımın diğer yaklaşımlara getirdiği temel eleştiriler ise şöyledir. Marksist feministler kapitalizm ile birlikte işyerinin/fabrikasının evden nasıl ayrıldığını ve evde yapılan faaliyetlerin nasıl önemsizleştirildiğini açıklayabilmişlerdir ama kapitalizmin neden kamusal alanı erkeklerle, evi-özel alanı da kadınlarla ilişkilendirdiğinin yeterli bir açıklamasını yapamamıştır. Radikal feminist analizin problemi ise, pornografi, fahişelik, cinsel taciz,dayak, şiddet gibi konularda kadına yönelik baskının maddi temellerini belirlemiş olmasına karşın patriyarkallığı evrensel bir olgu olarak görmesiydi. (Ecevit,2011:16) Bu durumu en iyi özetleyen çalışma olan Heidi Hartmann'ın Marksizm ve Feminizm'in mutsuz evliliği makalesidir. Makalede Hartmann "*feminizmin sınıf mücadelesinden daha az önemli, işçi sınıfını bölücü nitelik taşıdığı fikrinin, (kadını sadece ekonomik sistemle olan ilişkisi açısından görmek isteyen) Marksist düşüncede hakim olduğunun*" (Hartmann,2015) altını çizer. Türkiye'den ise mevcut ayrıma Gülnur Savran "Marksizmin cinsiyet körü olduğu" açıklamasıyla oldukça sert bir eleştiri getirir. Sosyalist feministlere göre; gerek Marksist-sosyalist feministler, gerekse radikal feminizmler, 'kadın' kategorisiyle 'kadınlar'ın toplumsal hayatlarının bilincinde olmayı eş zamanlı olarak doğallaştırmışlar ve doğal olmaktan çıkarmışlardır. (Haraway,2006:23) Psikanalitik kuram kullanan feministler radikal feministler gibi evrensel iddialarda bulunmuşlardı ve kadınların ezilmişliğini maddi bir temele dayandırmayıp onların ruhsal yapılarına işaret etmişlerdir. Sosyalist feministler, kapitalist toplumlar için açıklayıcı olan Marksist kuramı tamamlayacak, sadece sınıf değil patriyarkal ilişkileri de açıklayacak bir kuram arayışı içindeydiler. Bu arayış sırasında bir taraftan geleneksel Marksist feministlerin, diğer taraftan radikal ve psikanalitik feministlerin sınırlılıklarını aşmak için ikili sistemler yaklaşımını geliştirdiler. (Ecevit,2011:16)

Türkiye'de ise Kaktüs dergisi etrafında sosyalist feminist mücadelenin derin bir tartışma alanı belirlemiştir. Özellikle "Biz Sosyalist Feministiz" başlıklı çıkış yazısında kadınlık durumları tasniflenirken,"*erkek egemenliğini hangi somut biçimler altında yaşadığımızı toplumun temel örgütlenme alanlarına bakarak ortaya koymak istiyoruz*" diyerek mevcut durumun aslında nerden kaynaklandığının ve mücadeleye nereden başlanması gerektiğinin yolunu çizerler. (Osman,2016:23) Feminizmin tek başına kadının kurtuluşunu mümkün kılamayacağı ve toplumsal hayattaki kapsayıcı bir eşitsizlik mücadelesiyle ancak başarıya ulaşacağı tezini dergide şöyle açıklarlar: "*Kadınlar aynı zamanda farklı toplumsal konumlarla bölünmüş bir grup oluşturmaktadırlar. Bir kadın yalnızca kadın değil aynı zamanda işçi ya da patron, Müslüman ya da Hıristiyan, genç ya da yaşlı, evli ya da bekârdır. Kısacası bir kadını tanımlayan yalnızca cinsel kimliği değil, bunun yanı sıra toplum içindeki farklı konumlara denk düşen farklı toplumsal kimliklerdir. Öyle ki, kadınlık durumunun birleştirdiği kadınlar, toplumsal yaşamlarının diğer alanlarında birbirleriyle çelişen çıkarılara, önceliklere de sahipler. Tam da bu nedenle farklı toplumsal konumlardaki kadınların feminizm anlayışlarını diğer toplumsal kimlikleriyle ilişkilendirmeye tutarlı hale getirmeye çalışmaları kaçınılmaz. (Kaktüs, 1988, Sayı 1: 14)" Kaktüs dergisi etrafında şekillenen bu hareket sendikal faaliyet alanlarına girmeye çalışsa da Türkiye'nin yoğun politik gündeminde istediği tartışma ortamını yaratmamıştır. Yıldız Ecevit yine de sosyalist feminizmi uzlaştırıcı bir yaklaşım olarak görür ve kadın hareketinde çağdaş toplumlarda kapitalizm ile ataerkilliğin karşılıklı olarak birbirlerini besleyerek kadınların ezilmesini sürdüren bir etkileşim içinde olduklarını deşifre eden bir hareket olarak görür.(Ecevit,2011:11)*

Bu çalışmada emek kavramını ev dışı emek olarak kullanılacağını açıklamak gerekir. Çünkü kadının eviçi emeğinin ya da Gülnur Savran ve Nesrin Demiryontan'ın deyimiyle Görünmeyen Emeği (Savran, Demiryontan,2012) toplumsal üretimin ayrılmaz bir parçası olduğu gerçeğini inkar etmemekle

birlikte kimlik kurma kılavuzluğu ve Türkiye özelinde ev dışı çalışmaya yüklenen kültürel anlamlandırmanın daha iyi yansıtılabilmesi açısından ev dışı emek çalışma alanı olarak belirlenmiştir. Fakat kadının görünmeyen emeğinin feminist metodolojiyle yola çıkmış bir makalede yok sayılması kabul edilemez. Bu nedenle patriyarka tarafından bu görünmeyen emeğin nasıl hiçleştirildiği konusu ise ev dışı emek mücadelesi üzerinden yeniden tartışılma fırsatını da sunacaktır. Bazen bir şeyin ne olduğu ne olmadığı üzerinden daha iyi açıklanabilmektedir.

Türkiye'deki kadın meselesine kadın ve emek perspektifinden bakarken kadının çalışma hayatındaki durumuna da bakmak gerekmektedir. Türkiye'de kadınların iş gücüne katılım oranları oldukça düşüktür. Erkeklerin yüzde % 70'i, kadınların % 26 sı çalışma hayatına katılmaktadır. (TÜİK-2016) Çalışan erkek sayısı yaklaşık 17 milyon iken çalışan kadın sayısı 6 milyon civarında, yani erkeklerin üçte biri oranındadır. Kadınlardaki işsizlik oranı yüzde 9.4 iken, erkeklerde işsizlik oranının yüzde 10.7 olması kadın işsizliğinin daha düşük olduğunun göstergesi değil kadınların işgücüne katılımının azlığıdır. Kadın ve erkek çalışanların ücret dengesizliği ise hala devam etmektedir. Türkiye, Dünya Ekonomik Forumu tarafından yayımlanan 2009 Küresel Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği Endeksi'nde, 134 ülke arasında 129. sırada yer almıştır. Ayrıca 1990'lı yılların başına kadar da Türkiye'de bir kadının çalışması evli ise kocasının rızasına bağlı bir durumdu. Kadının çalışmasını kocanın iznine bağlayan bu ayrımcı ve aşağılayıcı madde Medeni Kanundan ancak 1992 de kaldırılmıştır.

BULGULAR

2.Yeşilçamdan sinemasına kadın ve emek bağlamında yaklaşmak

Manaki kardeşlerden günümüze kadar Türkiye'de sinematografik serüvende kadın emeği bağlamında değerlendirecek genel bir panorama sunmak; kadın emek perspektifinde kadının Türkiye'deki konumunu da anlaşılır kılacaktır. Türkiye'de sinema tarihine bakıldığında bu topraklarda çekilen ilk görüntünün yün eğiren kadınlar olmasına rağmen maalesef kadını, emeği bağlamında doğru değerlendirecek bir serüveni görmek pek mümkün olmamaktadır. Geleneksel algılarımızdaki kadının bedeni üzerinden değerlendirilen ve tasniflendiren algısını yıkan; daha doğrusu eril bakışın nesnesi olmanın dışında tutulan anlatılara çok da rastlanmamaktadır.

Türkiye'de sinema belli dönemlere ayrılmıştır. İlk dönem Türk Sineması 1950'li yıllara kadar olan serüvende tiyatro kökenli sinemacıların hatta tek isim olan Muhsin Ertuğrul'un çalışmalarından ibaret saymak çok da yanlış olmaz. Bu dönem sinema estetiğine ilişkin önemli bir gelişme görülmemektedir. Dolayısıyla da içerik olarak da çok da zengin bir filmografiyle karşılaşmamaktadır. Bu filmografi içerisinde de kadının konumu dönemin kadını konumlandırışından çok farklı olamamış, kadının ikincilliği pekiştirilmiştir.

1960'lı yıllarla birlikte ise; tiyatro geleneğinden sıyrılan; gerçek anlamda düşünen, gelişen ve güçlü bir sinemanın varlığından artık söz etmek mümkündür. 1970'li yıllara kadar olan bu serüvende kadın ve emeği bağlamında değerlendirildiğinde Türk sineması bize çok da fazla referans verememektedir. Aslında verilen referanslar modernleşme sancuları çeken toplumun kendi travmasıyla paralellikler göstermektedir. Özellikle tarımda makineleşmeyle birlikte 1950'li yıllarda geniş kitlelerin kente göçü ve buradaki ayakta kalma mücadeleleriyle şekillenen toplumsal değişim sancuları kadının hayatını daha da zorlaştırmıştır. Bu dönemdeki filmlerde de çokça işlendiği gibi kentte ayakta kalmanın koşulları oldukça ağırdır. Eskiden sadece aile içinde çalışan kadın için artık başkası için çalışma, eve para getirme zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Bu dönemde kadının eviçi hizmet dışında çalışması ise kadına yönelen bakışları iyice olumsuzlaştıran bir anlayışı da beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla da artık çalışması zorunlu olan kadın için emeğin 'ahlaklı sınıflandırmaya tabi iş kolu'ndan üretilmesi gerekmektedir. Örneğin bu dönemde kırsal kökenli eğitimsiz kadınlar için, eviçi hizmette çalışması uygun bulunmaktadır. Kadın için en idealize meslek ise öğretmenliktir. O da kendisini o hayattan kurtaracak bir adamı arzulamaktadır.

Klasik Yeşilçam melodramlarında kadını çalışır konumda gördüğümüz en temel alan şarkıcılık ya da konsomatrisliktir. Kır anlatılı filmlerde ise kadının çalışması tarlada ırgatlıktan öteye geçmez. Bu da

aile içi emek bir nevi ev içi emektir ve de kapitalist bakışla artı değer üretmemektedir. 60'lı yılların başından 70'li yılların ortalarına kadarki süreçte melodram filmlerinde ise kadının çalışma hayatı doğal olarak şarkıcılıktan öteye geçememektedir. Burada da kadının şarkıcı konumu onun böyle bir mesleği yapmasının aşağılayıcılığını da barındırmaktadır. Toplumsal olarak gazino ve barlarda şarkıcılık yapan kadın 'ahlaklı sınıflandırmaya tabi iş kolu'na girmemektedir. Kadın karakter, ailesine bakabilmek için tüm Türkiye'nin taptığı bir şarkıcı olmasına rağmen son kalemde evinin kadını ve çocuklarının annesi olmayı arzulamaktadır. Tabi bu dönemi değerlendirirken özellikle de bu melodramların toplumsal bilinç yaratma nosyonlarının oldukça zayıf, kadının ikincil konumunu patriyarkanın okumasıyla yeniden yaratan ve öğreten süreçler olduğunu unutmamak gerekmektedir. Laura Mulvey'in ünlü görsel haz ve anlatı sineması makalesinde belirttiği gibi kadın bu tür içerisinde gerçeklikten uzak olarak patriyarkanın bilinçaltının yansıması olarak yer alır. (Mulvey,1996) Pek çok kadın star skopofilik hazzın nesnesi olmanın ötesinde gerçek kadın sunumları değildir.

Çalışma kavramının namus turnusolu olarak kurgulanması geleneği Türkiye sinema tarihinin ilk renkli filmi olan Muhsin Ertuğrul'un Halıcı Kız (1953)filminden günümüze kadar pek çok filmde karşılaşılan bir olgudur. Çalışan kadın 'ahlaklı sınıflandırmaya tabi iş kolundan dahi olsa namusunu koruması çok zordur. Genelde de evli kadının çalışma hayatında yer alması doğru değildir. Halıcı Kız adlı filmde de fabrika işçisi kız, çalıştığı fabrikanın sahibi tarafından taciz edilmekte ve kendisine kaçış bulmaya çalışmaktadır. 1953 yapımı bu filmin bir başka versiyonunu nerdeyse bundan 20 yıl sonra 1972 yılında Atıf Yılmaz'ın çektiği, evleneceği sırada tecavüze uğrayan ve olaydan sonra büyük bir kentte şarkıcılığa başlayan bir genç kızla, işçi bir gencin sonları ölümle biten acıklı öyküsü Utanç filminde buluruz. İşçi kız çalışmaya giderken tecavüze uğrar. Çalışan kadının başına gelmesi muhtemel dram film evreni üzerinden yeniden üretilerek içselleştirilir.

1960'lı yıllarda Şoför Nebahat adıyla çekilen film serisinde önemli bir çalışan kadın figürü vardır. Şoför Nebahat ailesine bakabilmek için dolmuş şoförlüğü yapmakta olan bir kadındır. Tabi buradaki çalışan kadın figürü çalışma hayatında kadının konumlandırılışının 'kadın' olmakla ilişkilendirmek oldukça yanıltır. Nebahat çalışmak zorunda kalmıştır ve çalışabilmesinin koşulu tüm kadınlık özelliklerini gizleyip erkek taklidi yapmasıyla mümkündür. Pantolonu, ceketini, kasketini ve ağzından düşürmediği sigarası bol argolu konuşmalarıyla 'kadın olma' konumunu çoktan terk etmiş, erkek taklidi yapan biridir. Tüm bunlara rağmen Nebahat erkek tacizinden kendisini koruyamaz. Dolayısıyla da kadın kadındır, ne yaparsa yapsın evinden dışarıda bir hayat onun için güvenli olmayacaktır.

1964 yılında Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı 'Evcilik Oyunu' filmi ise erkeklerden nefrete eden işkolik fabrika sahibi bir kadını konu edinir. Konu sinemamız ve patron kadın figürü açısından oldukça enteresandır. Fakat erkeklerden nefret eden bu kadın patron toplumsal baskıları ve de cinsiyet kodlarını içselleştirmemekle birlikte önemser. Kendisine parayla bir koca tutar ve çevresine çalışan kadınların da aslında ev bark sahibi olacağına ilişkin bir imaj yaratır. Film buraya kadar kadını konumlandırılışıyla oldukça iyi görünmekle birlikte işkolik bu kadını çirkin ve asosyal konumlandırılışıyla bir stereotipe çevirir. Çalışmayı seven, başarılı bir kadın, bu toplumca dışlanır ve de onu bu toplumda tutan tek mekanizma evlilik bağıyla hayatına kattığı erkekle mümkün olur. Zaten filmin sonunda da işkolik bu kadın aslında iş hayatında kazandığı başarıların mutlu bir evliliğe değişilmeyecek kadar değersiz olduğu kanaatine varır.

Bu döneme ait bir başka film olan 1966 yapımı Osman Fahri Seden'in Çalıkuşu filmine odaklandığımızda Osmanlı döneminde Anadolu'da öğretmenlik yapmaya çalışan genç bir kadının başından geçen bir dolu kötü olaya tanık olmaktadır. Çalıştığı her köyde bir şekilde tacize uğramakta kadın olduğu için aşağılanmaktadır. Toplum çalışan ve hayatını kazanmaya çalışan bu kadının derdinin aslında erkekleri baştan çıkartmak olduğu noktasında hemfikirdir. Son kerte de idealist öğretmen Feride'de kurtuluşu yaşlı bir subayın (baba/patriyarkanın koruması) onu güçlü himayesine almasında bulmaktadır.

Ömer Lütfi Akad'ın ünlü üçlemesi olan Gelin, Düğün, Diyet'in bu dönemde emek kadın ilişkisi bağlamında önemli bir yeri vardır. Filmler köyden kente göçün dolayısıyla da modernleşmeyle birlikte erozyona uğrayan değerlerle ortaya çıkan ekonomik ve kültürel problemleri ele almaya çalışmıştır. Yönetmen bu üç filmde, bu çalışma bağlamında değerlendirildiğinde aslında, salt kadın karaktere değil aynı zamanda erkek karakterle güç birliği yapan kadının çalışarak kendisini toplumsal cinsiyet açısından eşitleyebileceğine ilişkin bir motivasyonu kullanmıştır. Özellikle Gelin filminde (1973) para hırsıyla insanlıktan çıkan ailesine karşı gelen güçlü bir kadını tasvir eder. O kadın patriyarkaya uzun süre karşı gelmeyen, düzenin devamlılığını sorgulamayan fakat bu düzenin oğlunu elinden almasıyla kocasını ve kendisini fabrikada çalışarak bu düzenden kurtaracağına inanır. Filmin sonunda da patriyarkanın zincirinden kendisini ve kocasını fabrikada bulunduğu işle kurtarır. Tabi burada da feodal sömürüden kapitalist sömürüye geçiş onaylanmaktadır. Fakat kadın için kocasıyla kendisi arasındaki ekonomik eşitliği oluşturmak aynı zamanda cinsiyet eşitliğini de tesis edeceği için önemlidir. Akad; Düğün(1973) ve Diyet'te(1974) de yine göçün sonucu hayatlarını şehirde kazanmak zorunda olan ailelerini ayakta tutmaya çalışan güçlü ve çalışan kadınlarını resmetmeye devam eder.

Melodram sinemasında kadının eğitimi hakkında en ufak bilgimiz yoktur. Kadının eğitilmiş olmasının yüceltilmesine ilişkin de en ufak bir öngörümüz yoktur. Daha sonraki yıllarda Kadın filmleri olarak adlandırılacak sinema serüveninde bile görülen eğitilmiş, yazar, yönetici kadının aslında eğitimle iyice yalnızlaştığı ve mutsuzlaştığına ilişkin gerçek dışı bir stereotip yaratımına neden olacaktır.

Kadın filmleri yönetmeni olarak da anılan Atıf Yılmaz'a burada ayrı bir bölüm açmak gerekir. Atıf Yılmaz çok tartışılabilir de (kadını cinsellik üzerine inşa ettiği gerekçesiyle) sinemada kadın meselesi üzerine en fazla düşünen yönetmendir. Onun filmlerinde kadın meselesine yaklaşımı açısından yukarıda bahsedilen belli sorunlarla birlikte bu sorunu gündeme getirmesi kadının emeği bağlamında bir yere oturtma çabaları oldukça değerlidir. Atıf Yılmaz sinematografisinde kadının çalışması meselesini sorguladığı ilk film 1979 yapımı Ne Olacak Şimdi filmidir. Film avukat olan karı kocanın kadınlık ve erkeliği sorgulamaları üzerine gelişen hikayesiyle dönemi içerisinde farklı bir anlatıma sahiptir. Filmde temel odak çalışan kadının kadınlık görevi olarak kabul edilen eviçi hizmet ve çocuk doğurmak gibi cinsiyetçi görevlerini sorgulamaktadır. Geleneksel bir ailede yetişmiş koca üzerinden bu sorunun yapıldığı film, kadına hakkını ya da eşitlikçi toplumsal konumunu patriyarkanın izin verdiği ölçüde teslim eder. Sonuç olarak çalışan modern avukat kadın aslında batı kültürünün onu çokça yozlaştırdığı kanaatine varır ve de gelenek adı altında sunulan patriyarkal itaati çok da sakıncalı bulmaz, kadınlık görevlerini kabullenir

1980'li yıllara gelindiğinde, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de feminizm oldukça popüler bir tartışma konusudur. Dönemin kadınları artık yerleşik cinsiyet kodlarını sorgulamakta, kadının ikincil konumuna başkaldırmaktadır. Atıf Yılmaz da bu dönemin kültürel ikliminden bolca etkilenir ve kadın meselesini filmografisinin merkezine alır. Yönetmen Bir Yudum Sevgi'de (1984) daha cesur bir kadın karaktere odaklanır. Bu filmde kadın sorgulamayı bırakıp harekete geçer ve kaderini patriyarkaya teslim etmez. Filmde kadın karakter; dört çocuğunu işsiz kocasının yardımını görmeden büyütme çalışan mutsuz bir kadındır. Ailesini geçindirmek yerleşik cinsiyet rollerinin aksine kendisine düşmüştür ve bir fabrikada çalışmaya başlar. Kadını kurtuluş süreci de burada başlar. Kendisini mutsuz eden kocasını terk eder, çocuklarını alıp başka bir eve taşınır ve bu arada söylenece aldırış etmeden fabrikadaki işi bulmasına aracı olan adamla yakınlaşır. Kadın çalışarak ekonomik ve kişisel özgürleşmeye kavuşur. . Yönetmenin bir diğer filmi ise 1986 yılı yapımı Asiye Nasıl Kurtulur filmi ise çalışmak zorunda kalan ve seks işçisi bir kadının kızı olan genç bir kadının her denemesinde cinsel tacize uğramasını, filmin sonunda da annesi gibi seks işçiliğine zorlanmasını konu edinir. Film bir anlamda kadının dışarıda çalışmasının zorluğunun, yalnız genç bir kadının iş yeri ortamında cinsel bir meta olmanın dışında bir anlamı olmadığını acı bir dışavurumunu yapar. burada aslında kadının eviçi hizmet dışında çalışmasını uzun yıllar neden baskıladığının da alegorik bir temsili görülmektedir.

Modern ve başarılı bir tiyatro oyuncusu kadının geleneksel rol modelde bir kadının yerine sıçrama yaptığı Ah Belinda filmi ise yönetmenin kadını çalışma hayatı bağlamında değerlendirdiği bir başka ilginç çalışmadır. Filmde oldukça batılı tarzda yaşayan ve de bütün gün yemek pişirip temizlik yapan kadınları aşağılayan tiyatrocunun bir kadının kendisini bir anda reklam filminde canlandırdığı tipik ev kadınının hayatını yaşarken bulması anlatılır. Tiyatrocunun kadın karakter bir türlü bu hayatı kabullenemez. Ama geleneksel değerlere mesafeli modern kadın zihniyetiyle yaşadığı ev kadınlığı ve çevresini oldukça yadırgar. En sonunda tüm bunlara teslim olur ve “*tamam, kabul ben buyum ve bundan sonra mutluluk var*” der kocasına. Bu film aslında çalışan ayakları üzerinde duran özgüvenli bir kadın için sunulan hayatın ne kadar zor ve kadını bunalıma sokan tekdüze bir hayat olduğunun vurgusu açısından önemlidir. Kadının çalışarak var olacağı ve de erkek karşısında ekonomik sermaye açısından eşitleneceği üzerine bir antitez sunumudur. Bu bağlamda Ah Belinda filmi tersten başa dönen kadının çalışmasının önemi üzerine iyi bir dilemmadır.

Bu dönemin kadın ve emek kavramıyla değerlendirilecek bir diğer filmi ise Yavuz Turgul’un Fahriye Abla filmi (1984)dir. Fahriye abla sevdiği adamla evlenmekten başka düşüncesi olmayan alımlı bir ev kızıdır. Sevdiği adam ve onunla bir gün evlenebilmek üzerine kurduğu tüm bu hayalleri, sevdiği adamın kendisini aldatması ve yaşadığı çevrenin onu ahlaksızlıkla suçlayan baskıları üzerine yıkılır. Sevdiği adamı yaralar ve hapse düşer. Yaşadığı bu büyük trajedi onu bir anda olgunlaştırır ve hapisneden çıktıktan sonra patriyarkal baskıyı gördüğü mahallesini terk eder, başka bir yere taşınır ve fabrikada bir işe başlar. Artık kendisine, kirasını bizzat kendisinin ödediği, kendisinden başka kimseye hesap vermek zorunda olmadığı bir hayat kurar. Eski Fahriyeyi aşağılayan aldatan sevgili ise bu güçlü kadının yapıp etmelerine hayran olur ve kendisini bağışlamasını ister. Çalışan özgür kadın Fahriye, kendisiyle aynı fabrikada iş bulduğu nişanlısını affederek hem kendisini hem de sevdiği adamı o patriyarkal hapisneden kurtarır.

Şerif Gören’in Kurbağalar filmi (1985) ise köy ortamında kadının çalışması üzerine çekilmiş sinemada görülmeye alışılan köylü kadın rolünün dışında bir filmidir. Türkiye sinema tarihine bakıldığında köy filmlerinin tamamında kadınlar yerleşik toplumsal rollerine ek olarak tarlada ırgatlık da yapmaktadırlar. Tabii yerleşik algıda tarlada çalışan kadın çalışma hayatını içerisinde pek sayılmaz. Çünkü genelde ya kendi tarlasında aile içi emekçidir ya da başkasının tarlasında yine hemcinsleri ve aile fertlerinin gözetiminde bu işi yapmaktadır. Bu anlamda bu filmlerde kadının çalışması kadının hayatını dönüştüren bir olgu değildir. Kurbağalar filmine döndüğünde; kadın karakter tek çocuğuyla köy yerinde dul kalmıştır ve de geçimini erkek işi olarak bilinen kurbağa avcılığı ile sağlamaya çalışmaktadır. Erkeklerin arasında, geceleyin dışarıda çalışması (kurbağa avı gece yapılan bir iş olduğu için) köy ortamında onu ahlaki olarak ötekileştirmeye yetmektedir. Ayrıca köyün erkekleri de onu sürekli taciz eder. Köylüler tarafından dışlanan kadın için sevdiği adamın da onu tek gecelik bir ilişkinin ardından terketmesi bir başka trajedi unsuru olur. Fakat kadın karakter yılmadan hayat mücadelesine devam eder. Kadının hayata çalışarak tutunmaya çalışması ve bu uğurda patriyarkaya boyun eğmeden ayakta kalabilmesi açısından film çalışan kadına köy ortamında bambaşka bir bakış sunmaktadır. Üstelik de Türkiye’de kırsal kökenli bir kadının cinsellikten sıyrılmadan ayakları üzerinde durabiliyor oluşunu vurgulaması açısından daha değerlidir. Çünkü Türk sinemasında bir kadının özellikle de kırsal kesimde saygı görebilmesi için yaşını başını almış ve kadınsı tüm vasfını yitirmiş olması bir nevi cinsiyetsizleşmiş olması gerekmektedir. (Fatma Girik’in stereotipleşen “Fatma Ana” rolleri güçlü bir kadından çok cinsiyetsizleşen hatta çoğunlukla erkekleşen bir kadın temsilidir.)

2.1 . Yeni Türk Sineması’nda Kadın ve Emeği

1990’lı yılların ortalarından itibaren farklı bir sinemacı kuşağının ortaya çıkmasının ardından Türkiye’de sinema anlayışı, üsluplar ve temalarda radikal değişimler ortaya çıkmıştır. Bu değişimler tabii ki toplumsal değişimden fazlasıyla beslenen alanlardır. Artık çalışan kadın daha fazla temsil edilmekte fakat kapitalizm ve patriarkallığın işbirliğindeki bu düzende kadın yerleşik kodlamaların ve eril bakışın odağından uzaklaşmamaktadır. Her şeye rağmen bu dönemde kadını emeği üzerinden ciddi bir yere koyan birkaç film örneği bulabilmek yine de mümkündür.

Yeni Türk Sineması'na bakıldığında ise karşımıza çokça erkek filmi çıkmaktadır. Dolayısıyla da kadına ilişkin verileri bile bulmakta zorlanıldığı gerçeği daha özel bir alan olan çalışan kadının toplumsal konumlandırılışı üzerine sanatsal bir bakış atmayı da zorlaştırmaktadır. Belki de burada feminizm mücadelesinde önemli bir isim olan Juliet Mitchell'in kadınların ezilmesini ortadan kaldırmak için sadece kapitalizm ya da patriarkallıkla mücadele edilmesinin yeterli olmayacağı, aslında insan psikolojisinin ve de psikanalizin bu sorunu çözmede kullanılması önerisine de kulak asmak gerekmektedir. (Mitchell,1984) Tüm süreci üretim ve patriarkaya bağlamanın dışında erkek psikolojisinin de eğitilmesi, rehabilitesinin önemi büyüktür. Bu dönem filmlerde görülen şey kadının ikincil konumuna salt üretim ve ataerkillik dışında erkeklerin toplumsal koşulların eziciliği karşısındaki bozuk haleti ruhiyelerinin ve bunların yarattığı derin buhrandır. Dolayısıyla da kadının tüm bu sosyal süreçlerin ve ögelerin rehabilitesiyle kurtuluşunu gerçekleştireceği aşikardır.

Yeni sinemanın çokça erkek sineması olması ve ticari film kanadının kadını zaten merkezinden uzaklaştırmış olması kadını emeği bağlamında toplum içerisinde değerlendirecek yeterli veriyi oluşturacak anlatıların azlığı da ortadadır. Yeni sinema içerisinde kadının ev dışı çalışma zorunluluğu Yeşilçam sinemasıyla paralellik gösteren bir sınıfsal sorun olarak gösterilmeye devam etmektedir. Örneğin tekstil işçiliği, garsonluk gibi düşük ücretli ve sürekliliği bulunmayan iş gruplarında kadın hikâyeleri yeni filmlerde sık sık görülen kadın işleri olmaktadır. Ticari kanat sinemada plaza kadını, bankacı ya da farklı üst orta sınıfa ait kadın figürler görmekle birlikte öykü evrenindeki kuruluşları metonimik olarak sorunlu ve elitisttir. Diğer yandan bu kadınların kapitalizmle aşırı uyumları ki bu uyum aynı zamanda ataerkil rollerin de onanması demektir-, tüketim pratikleri, çalışma hayatına katılımlarının geniş kesimden farklı bir matazori (üst orta sınıfa ilişkin sınıfsal onaylanma aracı olarak kullanılması) ile birlikte geniş toplumsal tabandan ayrı, Hollywood yeniden yapımı (remake) olmanın ötesine geçememektedir.

Yeni sinema içerisinde kadını çalışma bağlamında ele alan filmler az da olsa üretilmektedir. Bu çalışmanın ana odağı Zerre filmi olmakla birlikte değinilmeden geçilemeyen birkaç iyi film örneğine de bu çalışma bağlamında değinmek gerekmektedir. Bu anlamda ele alınan ilk film; Kadın yönetmen Çiğdem Vitrinel'in 2011 yapımı **Geriyeye Kalan** filmidir. Film orta sınıfa ait iki kadının hayatına odaklanır. Bu kadınlardan biri hastanede yöneticilik yapan bir kadın iken, diğeri doktor kocasının ona sağladığı imkanlarla yaşayan bir ev kadınıdır. Hastanede çalışan kadın eşinden ayrılmış, çocuğuna tek başına bakma mücadelesi içerisindeydir. Diğer kadın içinse evlilik ona güzel bir ev ve kıyafetler sağlayan bir iş kolu gibidir. İki kadın da hayat şartları anlamında eşit gibi görünse de paranın kazanımı üzerinden kadının toplumsal konumlandırılışına ilişkin ciddi referans verebilmektedir. Bu iki kadını birbirine bağlayan ise doktor adamdır. Doktorun hastanede çalışan kadınla kurduğu yasak ilişki bu iki kadın için farklı bir mücadele alanına dönüşür. Aslında filmdeki ev kadını için yerleşik cinsiyet kodlarına uygun olarak gerçekleştirilmiş olan hayat kurgusunu yerinden oynatan bir süreç yaşanmaktadır. Toplumun ona öngördüğü her şeyi yapmasına karşın(kocasını ve çocuğunu olan mutlu kadın temsili) mutsuzdur ama bu mutsuzluğu meta üzerinden gidermeye çalışır. Çalışan kadının sosyal hayatındaki renklilik, istediği ve kendisinin uygun gördüğü cinsellik gibi kazanımları meta ile belirlediği hayatı yaşayan ev kadını için çok da mümkün değildir. Evliliğine ilişkin tek mutluluk kaynağı bahçe içindeki lüks villadan ibarettir. Kocasını ile yaşadığı cinsel birliktelik sırasında bile halıya dökülen ojeyle kafaya takan ve cinselliğini adeta bir göreve dönüştüren algısıyla da kendisine öğretilen cinsiyet kodlarıyla mutluluğun formülünün örtüşmediği de aşikardır. Film bu bağlamda kadının çalışma hayatı içerisinde toplumsal baskılamaların ötesine geçebilme gücünü ortaya koymakta, yerleşik kodların kadın için korkunç bir çember ve entropiye dönüştüğünü göstermektedir.

2012 yılında Yusuf Pirhasan'ın yönettiği **Kurtuluş Son Durak** filmi yakın dönem sinemada belki de kadın meselesine en doğru yerden ele alma denemesidir. Kara komedi türündeki filmde; Psikolog Eylem nişanlısı Okan ile beraber oturmak için Kurtuluş semtinde aldıkları eve sürpriz biçimde yalnız başına taşınır; çünkü Okan evlilik hazır olmadığını söyleyerek Eylem'den ayrılır. Eylem yeni taşındığı Saadet apartmanında aşk acısı ile depresyona girer. Apartmanda sıradan hayatlar yaşıyor gibi görünen beş komşusu Eylem'e yardımcı olmaya çalışır. Ömür boyu yatalak babasına bakmış olan Vartanuş,

mafya babası sevgilisinin kendisini sürekli oyladığını fark eden Goncagül ; çocukları için kendisini koca dayacağına iyice alıştırmış olan Gülnur ve onunla aynı acıyı çeken kızı Tülay ve bütün bunların içerisinde hayata pembe gözlüklerle bakmaya çalışan kuaför Füsün filmin ana kadın karakterleridir. Tüm bu kadınlar erkeklerle girdikleri mücadelenin sonunda onları çeşitli şekillerde cezalandırır ve sonunda hapse atılmayı göze alarak polise bile direnip kendilerine yeni birer sayfa açmaya çalışırlar. Psikolog Eylem de bir erkeğin ardından yıktığı hayatını bu kadınların hayatlarına dokunma mücadelesiyle hapisanede yeniden kurar. Einsenstein' a göre ; Kadınların kurtuluşu toplumun tüm kurumlarının parçalanmasını gerektirir; aile, devlet, dünya ekonomisi ve politikası. (Osman,2016:206)Yazar olan kadın tam da bunu gerçekleştirir. Ona göre bu düzen yıkılmadıkça kadının mücadelesi hep eksik kalacaktır. Kurtuluş son durak mecazi olarak da bu yıkımın olduğu son duraktır.

2013 yapımı Deniz Akçay Katıksız'ın yönetmenliğini yaptığı **Köksüz** filmi de kadın, ataerkil hiyerarşi ve çalışma kavramları açısından oldukça kayda değer bir örnektir. Filmde babalarının ölümünden sonra anneleri ile yaşayan üç kardeşin öyküsüne odaklanan bir aile dramı anlatılmaktadır. Anne Nurcan hayatı boyunca çalışmamış, takıntıları olan ve özgüvensiz bir kadındır. Evin büyük kızı annesinin bu sorunlarından dolayı evin geçimini sağlamakta ve evi idare etmektedir. Ortanca kardeşi ergenlik çağında bir erkektir fakat Ailenin beklediği erkeklik rolünün çok uzağında ergenlik sıkıntıları yaşayan sorumsuz bir gençtir. filmde bir de olayları sadece izleyen çocukluk çağında küçük bir kız kardeş vardır. Filmde Feride üzerine yıkılan bu aile sorumluluğu ve iş hayatının stresinden bıkmış durumdadır. Kendisine biçilen bu rolü istemez ve bir gün hiç sevmediği bir adamı o evden ve iş hayatından kaçısın anahtarı olarak görür ve evlenir. Evlenmek onun için tüm sorumluluklardan kaçmanın dışında toplumsal cinsiyet kodlarında kendisi için biçilen toplumca onaylanan bir akışı gerçekleştirme fırsatıdır. Daha ötesinde ise babanın yokluğundaki bir aileden patriyarkanın var olduğu yani aşırı hiyerarşik kurulu ailedeki babanın yokluğunu kendi evinde kocasıyla tesis etme, bu anlamda gönüllü bir teslimiyeti arzulamaktadır.

Bu çalışmanın ana odağındaki Zerre filminde alt sınıf hatta çocuk yaştaki kadınların konfeksiyon atölyelerinde uğradıkları emek sömürsünün minimalist bir örneği de 2014 yapımı Emine Emel Balcı'nın **Nefesim Tükenene Kadar** filminde görülmektedir. Konfeksiyon atölyesinde ortacı olarak çalışan 17- 18 yaşlarındaki Serap, ablası ve eniştesi ile yaşamaktadır. Bir gün babasıyla birlikte tutacakları bir evde yaşamayı hayal etmektedir. Çalıştığı tekstil atölyesinin çalışma koşulları Serap için ağır olmasına karşın babasıyla birlikte yaşam arzusu ile bu hayata katlanır. Atölyede ve ablasıyla yaşadığı evde sürekli erkekler tarafından baskı görür. Onlara direnmeye çalışmakla birlikte patriyarkanın ekonomik dinamiği altında yapabileceği pek bir şey yoktur. Onun için atölyenin dışındaki ara sokakta aldığı bir nefes yaşamın anlamıdır. Film Serap'ında savunmasız bir genç kadın olarak kurgulamamakla birlikte babanın varlığına muhtaç yani patriyarkanın daimi himayesine metazorik olarak tabi olan genç bir kadına odaklanır. Fakat filmin sonunda babanın onunla yaşamayı istemediğini anladığı anda, bir başka nefesle yoluna devam eder.

2.1.2. Zerre: Alt sınıf kadınlar, Kapitalizm, Patriyarka ve Çalışma

Çalışmanın ana odağındaki Zerre filmi üzerinden yeni sinemanın çalışma ve kadının hayata ekonomik yollarla tutunabilme yöntemleri üzerine düşünerek filmin alegorik olarak neye denk düştüğü üzerine feminist eleştirinin temel kavramları ışığında genel bir tartışma yapılacaktır.

Zerre filmi; aslında kapitalist süreçlerin ilk önce kadın emeğini sömürdüğünün ve bu sömürü ile aterkillige nasıl hizmet ettiğini oldukça açık bir şekilde oryaya koyan bir yapımdır. 2012 yılında Erdem Tepegöz'ün çektiği bu filmde; küçük kızı ve annesiyle büyük şehirde kendi ayakları üzerinde kalmaya çalışan Zeynep adında bir kadının hikayesi anlatılır. Şehirdeki pek çok insan gibi işsizlikle mücadele eden Zeynep'i bir yandan da borçları biriken ev sahibi köşe sıkıştırır. Bulaşıkçılıktan konfeksiyonculuğa her işe girip çıkan Zeynep, büyük bir metropolde kadın başına olmanın zorluklarına da tek başına göğüs germeye çalışır. Bu kısır döngü içinde Zeynep şehir dışında bulduğu bir işi mecburen kabul eder ve Tekirdağ yollarına düşer. Fakat işe girdiği konfeksiyon firmasında

herkes birbirinden güvenilmez ve üç kağıtçıdır. Kadın işçiler ustabaşılar tarafından istismar edilir. Zeynep de böyle bir tacizin ardından bu işi bırakmaz zorunda kalır. Film bu anlamda değerlendirildiği kapitalizmin ilk dönemindeki vahşiliği sergiler. Çünkü Zeynep'in bulduğu pek çok işte kadın emeği ikincildir, daha az ücretlendirilir ve dahası daha düşük düzeydeki işlerdir. Zeynep'in hikayesi tam da fiziksel güçsüzlüğün kadını üretken çalışmanın dışında bırakması asla söz konusu olmadığı gibi, toplumsal güçsüzlük onu üretken çalışmanın asıl kölesi yapmıştır mottosunu yaşar.

Zeynep 35-40'lı yaşlarında yüksek eğitilmiş olmayan genelde vasıfsız işler arayan yalnız bir kadındır. Bourdieu'nun deyimiyle kültürel sermayesi bulunmayan bir kadındır. Yani eğitim yoluyla elde edebileceği herhangi bir iş, sosyal statü, saygınlık gibi toplumsal onaylanma unsurlarının dışında bırakılmıştır. Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramının sınıfsal aidiyetle doğrudan ilişkisinin altını çizer. Örneğin sistem okulda başarılı olunması durumunda sınıfsal olarak dikey hareketlilik yapılabileceği imajı çizse de ailenin sağladığı eğitim imkânları sınırlı çocukların bu dikey hareketliliği gerçekleştirilmesi istisnadır. Yani ekonomik sermaye kültürel sermayeyi belirlemektedir. Bu nedenle Bourdieu kültürel sermayenin varlığını sınıfsal eşitsizliklere dayandığının altını çizer. Zeynep'in hem oturduğu ev hem de aradığı işlerden böyle bir kültürel sermaye şansının hiçbir zaman olmadığını anlaşılmaktadır. (Calhoun,2016) Daha önce de bahsedildiği gibi Türkiye'de kadın istihdamının %26 olduğu gerçeği, kadınların %74'ünün kültürel sermayenin sahibi olmadığını göstermektedir. Bu da toplumsal onama ya da saygınlık, cinsiyete dayalı ast-üst eşitsizliklerinin yeniden üretilmesinden başka bir şey ifade etmemektedir.

Yalnız yaşayan ve toplumsal terminolojiyle erkeksiz bir kadının hayatta tutunması Türkiye gibi toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin keskin bir şekilde yaşandığı toplumlarda oldukça zordur. Zeynep'in çalıştığı tüm mekanlarda da kapitalizmin her bir dokusunu ataerkil bir tepside görmek mümkündür. Örneğin; filmin açılış sahnesinde yemekhanede Zeynep yemek yerken fonda diğer işçi kadınların hafta sonu mesai serzenişleri ve çocuklarını görememekten duydukları üzüntüyü aktaran konuşmalarını duymaktayız. Adeta 19 yüzyılın vahşi kapitalizmini yaşayan İngiltere'de çekilen bir dönem tasvir edilmektedir. Filmin ilerleyen bölümünde Zeynep Gebze'de bir fabrikada iş bulur. Fakat fabrikanın hem maaşı hem de çalışma koşulları ilk işinden bile daha ağırdır. Filmin bir sahnesinde yaklaşık elli kadar işçi kadının, depo gibi bir yerde sıkışık bir usulde yer yatağında insanlık dışı bir şekilde yattığını görmekteyiz. Filmin bu sahnesi metaforik olarak adeta Auschwitz çalışma ya da ölüm kamplarını andırmaktadır. Zeynep'in ilk işinden kovulma sahnesinde, makinaya sınıfsal tutunmasına rağmen zorla atıldığı sahnede de sanki çalışmayanın gaz odasına yollandığı kadar korkunç bir metafor çizilmektedir. Gerçekte de Zeynep için de adeta çalışmanın hayatta kalmakla eşit olduğu bir durum vardır. İş bulamamasının sonucunda da organ mafyasının göz koyduğu organını satmaya razı oluyor. Bir nevi bedenini daha yaşarken parçalayarak satmaya ve bu şekilde hayatta kalmaya çalışıyor.

Fabrikanın ağır çalışma koşulları, erkek ustabaşılarının kadın işçileri denetlemeden tacize kadar uyguladıkları her türlü yöntem ataerkilliğin kapitalizmle iç içe konumunu pür bir şekilde sergilemektedir. Zeynep'in iş arama serüveni zaten bunu ortaya koyan bir süreç iken diğer yandan da kadına dayatılan emek biçimleri (genellikle niteliksiz ve geçici iş alanları) ve hiyerarşisi de tüm öykü evreninde görülmektedir. Hartman' a göre toplumsal cinsiyete dayalı iş bölümünün temeli ataerkil düzenin kendi doğasının alt üst ilişki biçimidir. Yani kadınların çalışma hayatında erkek çalışanlara göre daha düşük ücretlendirilmesinden erkekleri üst yani amir konumunda tutmasına kadar eşitlik bir yapı vardır. Çalışma hayatında kadınları erkeklere göre daha düşük ücretlendirilmesi ya da ast üst ilişkisinde yüksek oranda erkekten yana ağırlığını koyması ataerkil düzenin kadın üzerindeki ağır ekonomik yaptırım, bağımlılık ve sömürü düzenini açığa çıkartır. Dahası bu ağır çalışma koşulları ve eşitsiz hiyerarşik ilişkinin mutsuzluğu kadını ev kadınlığını tercih eder duruma getirmektedir. (Hartmann, 2006) Zerre de 40'lı yaşlarına ulaşmış Zeynep'in yaşlı annesi, zihinsel engelli çocuğu ile kurduğu hayatta bu tercihi elinden alınmıştır. Çağdaş Köksüz filminde ailesinin yükü omuzlarına çöken Feride için tam da bu şekilde bir tercih kahramanın önünde durur. Onun çalışma hayatı ve de evde maruz kaldığı hiçlik duygusu, Feride'yi hiç sevmediği bir adamla evlenmeye mecbur bırakır. Zeynep ise bunu çoktan kaçırmış, umutsuzluğa mahkûm edilmiştir.

Diğer taraftan film Türkiye’de kadın olarak çalışma hayatında sadece ekonomik bir sömürü dışında tacize de değinerek çalışma hayatını bir başka gerçekliğine de temas eder. Kadının çalışma hayatında var olabilmesinin maalesef bir başka boyutu da erkek yöneticileri tacizinin sineye çekilmesidir. Zeynep ustabaşısı tarafından bir gece önce neredeyse tecavüze uğrayacakken ertesi gün aynı ustabaşının gözetimi altında çalışmaya devam eder. Çalışmaktan başka bir seçeneği olamayan Zeynep için yaşadığı bu tacizi sineye çekmekten başka bir yol yoktur. 2016 yılında Hürriyet İnsan Kaynakları yenibiris.com üzerinden online bir anket gerçekleştirmiş ve kadınlara, işyerinde tacize uğrayıp uğramadıklarını sorduklarında ankete cevap veren 1.232 kadının yüzde 62’si evet yanıtı vermiştir. (Hürriyet:2017)) Dahası kadınlar hak arama mücadelesinde önyargı ile karşılaşmaktan korktukları için işi bırakmayı tercih etmişlerdir. Aynı ankete göre tacize uğradığını beyan eden kadınların % 19 u da işi bıraktığını söylemiştir. Türkiye’de tacize ilişkin ceza davalarına bakıldığında da geçmişe göre mağdurların tacize uğradıklarını beyan etmelerinde de nispi bir artış gözlenmektedir. Dahası Yargıtay kararlarına bakıldığında da tacizi en fazla yöneticiler gerçekleştirmektedir. Tabi bu durum her tacizin raporlandığı anlamına maalesef gelmemektedir. Filmdeki Zeynep gibi sineye çeken ya da olağanlaştıran pek çok mağdur kadın bulunmaktadır. film bu anlamda metonimik olarak Türkiye’de çalışma hayatı içerisindeki kadının yaşadığı zorlukları da es geçmemektedir.

Kadının yaşadığı mahalle, kirasını bile ödeyemediği her tarafı dökülen Tarlabasının arka sokaklarındaki ev, Zeynep’in yoksulluğunun metonimik unsurları olarak film evreninde resmedilir. O kent aralarında sıkışan insanların yoksulluğu bitimsiz, umutsuz bir entropiden farksız resmedilir. *“Yeni kent yoksulluğu eskisinden farklı olarak yoksulluğu zamanla mücadele edilebilir ve üstesinden gelinebilir olmaktan çıkararak gittikçe daha kalıcı hale gelmesi durumunu ifade eder. Yoksulluğun sürekliliği ve hak temelli sosyal politika alanın zayıflığı insanların geleceğe ilişkin kaygılarını artırır. Yoksulluk giderek daha fazla ekonomik, mekânsal, kültürel, toplumsal dışlamayı doğuran yoksunluk üretmeye başlar.”* (Özsoy,2012:120)Yeşilçam’da kent saçaklarına tutunanların hayalleri, gelecek umutları bu anlamda yeni sinemanın insanları için kabustan farksızdır.

Kahramanın çalışma ve hayata tutunma mücadelesi bakımından çağdaşlarından ayrılan bir örnek olduğu su götürmez bir gerçek olarak durmaktadır. Filmin yönetmeni Tepegöz de kadın kahramanı seçme nedeninin kadınların hayata tutunma mücadelesinde yerleşik algının dışında bir şeyler var der ve ona göre:

“Yaratıcının cinsiyeti olsaydı dişi olurdu denir, yaratmak ve olmak kavramından hareketle. Bu yüzden doğurmanın, doğurmanın; doğanın en güçlü varlığı olması çok kabul edilir bir durum. Gücün sadece fiziki güçle ölçülüyor olması veya fiziki gücün yüzde olarak kadınlarda zayıf olması asıl erk’in kimde olduğunu da ispatlayamaz. İçşel olarak kesinlikle kadınların daha güçlü olduğunu düşünüyorum. Erkek hep güçlüdür ezberi her zaman doğru sonuç veremeyebiliyor. Yukarıda bahsettiğim kapsamda, varoluşun kadınlar da ki üretme ve koruma duygusu ekseninde daha baskın olması nedeniyle; sabır, mücadele, hayata tutunma ve güç kadına daha çok yakışıyor. Kişisel olarak deneyimim; Annem’in her zaman Babam’dan daha güçlü olduğu gözlemime dayanıyor.” (Bora,2017)

Ünlü feminist yazar Judith Butler, Adorno ödüllü “Kötü Bir Hayatta İyi Bir Hayat Sürmek Mümkün Müdür?” adlı ünlü konuşmasında iktidarın bizlere önerdiği yaşam biçimlerinin kodlarını yerine getirdiğimizde, iktidarın belirlediği iyi yaşamın ahlaki olarak doğruluğunu tartışır. Bunu yaparken kadınların, çocukların ya da yaşlılar gibi toplumsal düzende en fazla eşitsizliğe uğrayan grupların bu eşitsizlik içerisinde iyi bir yaşam ya da bu yaşamı arzulama durumlarının paradoksal olarak sorunlu olduğunun altını çizer. Daha herhangi bir açıktan imha veya terkedilmeye gelmeden, onun öncesinde, kimin hayatları zaten hayat olarak kabul edilmez. Ona göre: *Birisinin yasının tutulmayacak olmasının ya da onun zaten yası tutulmayacak biri olarak tanımlanmış olmasının nedeni, hayatını idame ettirecek mevcut hiçbir destek yapısının bulunmamasıdır, ki bu onun hayatının değersizleştirilmiş olduğunu, değerinin baskın şemalarına göre bir hayat olarak desteklenmeye ve korunmaya değer olmadığını ima etmektedir. Hayatının geleceğinin ta kendisi bu destek koşuluna bağlıdır, yani desteklenmiyorsam, hayatım güvensiz, kırılabilir olarak kurulmuştur ve bu anlamda yaralanma ve*

kayıptan korunmaya, dolayısıyla yası tutulmaya değer değildir. Eğer sadece yası tutulabilir bir hayat değerliyse ve zaman içinde değerini koruyorsa, demek ki yalnızca yası tutulabilir olan bir hayat sosyal ve ekonomik destek, barınma, sağlık, istihdam, siyasi ifade hakları, sosyal tanıma biçimleri ve siyasi failliğin koşulları (Handlungsfähigkeit) için elverişli olacaktır. Yani yitirilmeden önce, ihmal edilme veya terk edilme sorusuna daha hiç gelmeden kişinin yasının tutulabilir olması gerekir. Ve kişi hayatını, yitirildiğinde yasının tutulacağını, bu yüzden bu kaybı önlemek için her türlü önlemin alınacağını bilerek yaşamalıdır.”(Butler,2017)) Zeynep, Butler’ın tam da yası tutulamayacaklardan kabul ettiği bir yaşam sürer. Toplumun kendi adalet mekanizmasında kadınlar, yaşlılar ve çocukların zaten eşitsizlik düzeninde ikincil planda oluşu, mevcut hayatta bir ön kabul olarak, yası tutulamayan bir kategoriye indirgenmelerine yol açar. Bu anlamda iyi bir hayatı sürmenin de koşulu baştan yok sayılmış olur. Sistem Zeynep, akıl rahatsızlığı olan kızı ve de yaşlı annesini asla görmeyecektir. Onlar bu anlamda sistemin biyopolitikalarında daimi birer yası tutulamayan olarak kalacaktır.

Filmin Kahramanı Zeynep de açılış sahnesinde bırakmadığı makine gibi hayata sımsıkı sarılan ve mücadeleyi bir kadın, güçlü bir figür olarak öykü evreninde yer almaktadır. Bu anlamda yeni sinema içerisinde hayatla bu kadar mücadele eden güçlü bir kadın karakter olarak parlamaktadır. Filme adını veren zerre metaforu da; filmin kadın kahramanından öte, bu toplumda ayakta kalmaya, tutunmaya çalışan nice kadının kapitalist ve patriyarkal bir düzendeki maalesef değişemeyen durumunun özeti, zerre kadar değeri olmayan, görünmeyen bir entropisidir.

Tartışma ve Sonuç

Türk sinemasında feminizm, maalesef hep bir kara propaganda alanı olmuştur. Her dönemde kendi stereotipini üretmiş, özellikle de ticari sinema açısından bakıldığında feminist kadın ‘tip’leştirilerek içi boşaltılmıştır. Türk sineması’nın pek çok şeye yaklaşımı bu kadar yüzeyselken kendi hakları üzerine mücadele eden kadını koruması, emeğine saygı duymasını beklemek abartılı bir çıkarımlı gibi görülebilir. Fakat gündelik hayatta bu kadar travmayı yaşayan kadınların en büyük izleyicisi olduğu sinema tarafından ikincilleştirilmesin gerçek anlamda ‘izlemesi’, ‘seyirci kalmasını’ anlamak oldukça güçtür.

Metin boyunca, Türkiye’de sinemanın serüvenini vermeye çalışıldığında kadını emeğiyle kurgulayan bir tarihsel akış bulmak çok da mümkün olamamıştır. Bu duruma Ali Özgentürk durumu şöyle özetler: "Bu sinema, bilinçaltında Osmanlı kültürünün tortularını taşıyan özü üslüman olan bir sinema. Kadınlar cinsellikleri göz önünde tutularak iyi ya da kötü olarak tanımlanır: kötü kadın sevişir, iyi kadın evlenir. İyi kadın masum cinselliği olmayan bir ikondur ve yaşamaz. Kötü kadının kaderi pavyon ve genel evdir." (Dönmez-Colin,2006:xiv) Özellikle ilk dönem melodram hakimiyetindeki sinemada çokça ortaya çıkan kadının evi dışında bir hayatını olamayacağına ve de tek kutsal mesleğin annelikle karışık ev kadınlığına ilişkin ön kabul, kadını ev ve pavyon/gazino iki uç alana sıkıştırmıştır. Aslında Yeşilçam, kadını emeğine göre sınıflandırmakta dolayısıyla da değersizleştirmekteydi. Kadın çalışma hayatında ise ya alt sınıfa ait olduğunun ya da sınıfsal düşüşün göstergesiydi. Bir kadının hayatını kazanmak zorunda oluşu travmanın sonucu olarak gösterilmekte ve bir zaruret durumu olarak sunulmaktadır. İşin garip yanı seks işçisi ya da pavyonda çalışma en popüler iş koluydu. Bu da yine “çalışan kadını” bir diğer sınıflandırma biçimiydi. Bu temsilleri başka bir okumadan geçirirsek modernleşme kaygılarına sinemanın bulduğu muhafazakar bir eleştiri yöntemiydi. Serpil Kirel bu durumu; *kapitalistleşmenin toplumsal açıdan yarattığı sorunları görmeyi reddeden Yeşilçam anlatılarında sınıf atlama arzusu kadına yüklenen ve erkekleri olumsuz etkileyen bir durum şeklinde sergiler. Sanki asıl sorun kapitalizm değil, kadınların kapitalizmle uyumlanmalarıdır diyerek, açıklar.* (Kirel,2014:292)

80’li yıllarda kadını ayakları üzerinde durabilen bir resim çizdiğinde ise onu yalnızlaştırdı. Çalışma ile patriyarkal baskıdan özgürleşen kadın bu toplumda yalnızlaştı. Maalesef gündelik gerçekliğin kültürel temsilde yaşadığı gerçeği sinemanın kadın filmlerini de çok özgürlükçü bir sona ulaştıramadı. Bu anlamda Türkiye’de kadını odağına alan filmleri kadın meselesine doğru yaklaşmamakla eleştirirken gerçeklikten kopmamakla suçlamak da başka bir ironinin konusu olmaktadır. Türk sineması bu

anlamda gündelik hayattan daha önde gitmekte, gerçeklikle aradaki mesafe sinemasal anlam üretimini de bulanıklaştırmaktaydı.

Yeni Sinema ise kadını çalışma hayatında ayakta tutmaya ve tutunmaya çabalatırken son önermesini biraz sorunlu kurmaktadır. Ticari sinema kadını plazalarda çalışan son model kıyafetleriyle kapak kızı gibi kurgularken, ulvi hedef olarak otuz yaşından önce koca bulmayı tavsiye etmektedir. En entellektüel kadın bile hayatta bir koca ve bir çocuğa sahip değilse başarısız hissettirilmektedir. Ticari sinemanın dışında kalan yeni sinema erkeklik krizine fazlasıyla odaklandığı için onun kadınları erkeklerinin yokluğunda ayakta kalmak için çalışmak zorunda olan silik ve savrulan kadınlardı. Erkek sineması olduğu için erillik krizinden muzdarip erkeklerin üzerine de bir yük olarak kalmayı çoğunlukla kadına yakıştırmıştır. Çalışmanın kurtuluş olması gerektiğine ilişkin söylemi ironik olarak değişmiş olmasına karşın hayatta bir erkeğin desteğinin yokluğu onu hayatta tutamaz hale getirmiştir. Tüm bunların dışında kadını emeği açısından daha eşitlikçi kurgulayan tam anlamıyla kadın filmi olmamasına karşın kadının gündelik hayattaki zihinsel haritalamasını doğru çıkaran filmler de bulmak mümkün olmaktadır. Yeni sinemada kadın meselesiyle ilgilenen yeni kuşak kadın yönetmenlerin varlığı, bu soruna Geriye Kalan, Zerre, Kurtuluş Son Durak, Köksüz, Nefesim Kesilene Kadar ve de Zerre'deki kadar berrak yaklaşacak yeni yapımların müjdecisi olacaktır.

Tüm bu film serüveninde iğneyle kuyu kazar gibi kadını emeğiyle açıklama denemesinde Türkiye'de sinemanın gündelik hayatı okuma kılavuzu gibi davrandığı bazen de ona kılavuzluk ettiğini görmek hiç de şaşırtıcı değildir. Kellner ve Ryanın dediği gibi *"temsiller içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Bu nedenle bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşırlar. Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da yani toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hani figür ve sınırların baskın çıkacağı onuşunda da çok önemli rol oynarlar."* (Kellner,1997:37)Kaja Silverman durumu bir adım daha öteye taşır ve Lacan'ın perde dediği kültürel temsiller bizi yansıtmaktan çok kendi yansımalarını üzerimize düşürürler diyerek kitleleri dönüştürme gücünün altını çizer. (Silverman,2006:93) Kültürel temsillerin yerleşik algıları şekillendirebilme gücünün en yoğun olduğu ülkelerden biri olan Türkiye'de, gerek tv gerekse sinemadaki kültürel temsillerin itinayla işlendiğinde genç kadınlar için hiç kuşkusuz büyük bir dönüştürücü gücü yaratacak, kadınlar için bambaşka bir dünyanın varlığı mümkün olacaktır.

Juliet Mitchell'in söylediği gibi; Fiziksel güçsüzlüğün kadını üretken çalışmanın dışında bırakması asla söz konusu olmadığı gibi, toplumsal güçsüzlük onu üretken çalışmanın asıl kölesi yapmıştır. (Mitchell 2006:45)Tam da bu noktada Hegel'in *'Köle efendi diyalektiği'*nden esinlenerek benzer bir aforizma yaratabilmek de mümkündür. Uzun yıllar patriyarkın kölesi olan kadın ulaştığı tüm birikimle, bir gün kölesine bağımlı hale gelecek olan efendisine kendisini hatırlatacaktır.

KAYNAKLAR

BORA, T. (<http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/713/zerre-filmi-yonetmeni-erdem-tepegoz-ile-soylesi-mazlum-kendini-fark-edince#.WP4GePnyiUk>)

(Erişim Tarihi: 22.02.2017)

BUTLER, J (<https://generoussoultidalwaveduvarblog.tumblr.com/>) (Erişim Tarihi: 11.03.2017)

CALHOUN, C. (2016) *"Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları"* (Çev: Güney Çeğin) (içinde) *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi, Der: Güney Çeğin-Emrah Göker- Alim Arlı-Ümit Tatlıcan, İstanbul: İletişim Yayınları*

ECEVİT, Y (2011) *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Başlangıç. Toplumsal Cinsiyet, Eskişehir: Anadolu Ü.Yay.*

DÖNMEZ-COLİN, G.(2006) *Kadın, İslam ve Sinema, D. Koç (Çev.), İstanbul: Agora*

HARTMANN, H (2017) *"Marksizm Ve Feminizm'in Mutsuz Evliliği"*

www.yeryuzununlanetlileriblogspot.com.tr. (Erişim tarihi: 28.03.2017)

- HARAWAY, D (2006) *Siborg Manifestosu*, Çev: Osman Akinhay, Agora Kitaplığı:İstanbul.s.23
HÜRRİYET , <http://www.hurriyet.com.tr/en-cok-yoneticiler-taciz-ediyor-40168806>
(Erişim Tarihi: 04.02.2017)
- KAKTÜS, (1988)*Kaktüs*, 1988, Sayı 1: 14, Giriş Yazısı.
<https://www.slideshare.net/mobile/ihramcizade/kakts-dergisi>
(Erişim tarihi: 17.01.2017)
- KIREL, S (2014) *Sinemada Bir Asır Antalya:Antalya Kültür Sanat Vakfı y.*
- MİES,M., BENNHOLDT-THOMSEN,V. , WERLHOF,C., (2014) *Son Sömürge: Kadınlar*; Çev. Yıldız Temurtürkan İstanbul: İletişim yay.
- MİTCHELL, J (1984) *Psikanaliz ve Feminizm İstanbul:Yaprak*
- MİTCHELL, J (2006) *Kadınlar: En Uzun Devrim*, Çev: Günseli İnal, Gülnur Savran, Şirin Tekeli, Feraye Tınç, Şule Torun, Yaprak Zihnioğlu, İstanbul: Agora Kitaplığı
- MULVEY, L (1996) “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, 25. Kare, Ankara:Yıldız Kağıt Matbaacılık
- OSMAN, H (2015) “Maddeci Feminizm: Türkiye’de Sosyalist Feminizme Kaktüs’ten Bakmak” <http://www.praksis.org/wp-content/uploads/2011/07/020-HulyaOsman.pdf>, (Erişim tarihi: 28.03.2016)
- ÖĞÜT,H (2004) *Feminizm, Cogito İstanbul:YKY*
- ÖZDEN, Z (2004) *Film Eleştirisi. Ankara:İmge Kitabevi.*
- ÖZSOY, D. (2012) “Yeni Kent Yoksulluğu, Atık Toplayıcıları Ve Temsil Sorunsalı: Katık Dergisi Üzerine Bir İnceleme” İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2012/II, 43, 105-121
- RYAN, M , KELLNER, D (1997). *Politik Kamera, E. Özsayar (Çev.)*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SAVRAN, G ,DEMİRYONTAN, N (2012) *Kadının Görünmeyen Emegi*, İstanbul:Yordam
- SİLVERMAN, K (2006) *Görünür Dünyanın Eşiği*, İstanbul:Ayrıntı.
- SMELİK, A (2008) *Feminist Sinema ve Film Teorisi, D. Koç (Çev.)*, İstanbul:Agora

TÜRKİYE’NİN DÜNYASALLAŞMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME: “ŞİŞHANEYE’YE YAĞMUR YAĞIYORDU”

Emrah ÖZTÜRK
Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC
emrah.ozturk@neu.edu.tr

ÖZ

Haldun Taner’in *Şişhaneye Yağmur Yağmıyordu* adlı öyküsü, mekân ve zaman kullanımı açısından dikkat çekicidir. Öyküdeki mekân ve zaman kullanımını incelemek bizleri 1950’ler Türkiye’sinin dünyayla kurduğu bağı incelemeye yöneltilir. Türkiye’nin dünyasallaşması, modernizm sürecinde nasıl bir yol kat ettiği, teknolojik ve kültürel gelişimin Türkiye’yi nasıl etkilediği üzerine fikirler vermektedir. Bu çalışmada, mekân ve zaman kavramları doğrultusunda *Şişhane’ye Yağmur Yağmıyordu* adlı öykü incelenecektir. David Harvey’in ‘Zaman – Mekân Sıkışması’ ve Claude-Henri de Saint-Simon’un “Eşzamanlı İlerleme” yaklaşımı ile öykünün kıtalar arası kurduğu ilişki gözlemlenecektir. Sonuç bölümünde ise Türkiye’nin modernleşme sürecinin öyküdeki yansıma biçimi yorumlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Küreselleşme, İletişim, Haldun Taner, David Harvey, İzocrony, Saint-Simon, Zaman – Mekân Sıkışması, Türk Edebiyatı, İvedilik, Modernleşme

A RESEARCH ON TURKEY’S GLOBALIZATION: “IT WAS RAINING IN ŞİŞHANE”

ABSTRACT

Haldun Taner’s short story *It was Raining on Şişhane* is conspicuous from the aspects time and space using. To make a research on the story’s time and space using will lead us to look closer to foreign relationships of the 1950’s Turkey. It will give us ideas about process of Turkey’s globalization, modernity, technology and cultural development. In this research; we will examine the story called *It was Raining on Şişhane* by considering time and space concepts. We will analysis the story’s intercontinental connections with approaches of David Harvey’s “Time and Space Compression” and Claude-Henri de Saint-Simon’s “Izocronic Progress”. In the conclusion we will estimate the reflection of Turkey’s modernity process in the story.

Keywords: Globalization, Communication, Haldun Taner, David Harvey, İzocrony, Time – Space Compression, Turkish Literature, Immediacy, Modernity

GİRİŞ

Haldun Taner’in *Şişhaneye Yağmur Yağmıyordu* (1953) adlı öyküsü sadece küçük bir olayın halka halka açılıp tüm dünyada yankılanmasını betimlemekle, birbirinden kilometrelerce uzak olan ülkelerin aslında nasıl sınıksız bir bağla birbirlerine bağlı olduklarını göstermekle yetinmez. Öyküyü yalnızca bu bakış açısıyla değerlendirdiğimiz takdirde birçok önemli noktayı gözümüzden kaçırabiliriz. Taner’in ‘yerelin evrensel dönüşme’ öyküsünü; modernizm, kimlik ve dünyasallaşma kavramları ışığında da değerlendirmek gerekir.

Taner, öyküsünde belirli semboller ve metaforlar kullanarak tek boyutlu bir yapıyı çok boyutlu bir metne çevirmeyi başarır. At arabasından, telefona kadar ulaşım / iletişim araçları ve üç farklı kıta, üç farklı mevsim tek bir saatin içinde kesişmektedir. Öyküyü uluslararasılaşma süreci çerçevesinde

algılamak mümkündür. Fakat aynı zamanda küreselleşmenin de ayak seslerinin işitildiğini iddia edilebilir.

Dünyasallaşma

Mesafe ve uzam henüz tamamıyla ‘kontrol altına’ alınamasa da 19. Yy’da sınırlar ötesine ulaşmanın hayati bir önemi vardı. Bu çağda; ‘erişim’, ‘ulaşım’, ‘uzlaşım’ gibi terimler doğrultusunda iki farklı yayılcı anlayış gelişir. İlki merkezi bir noktanın kuvvet kazanarak çevresini kendine bağımlı kıldığı takım tekeli ticaret anlayışıdır. Şirketlerin artı değer kazanması, yükselmesi, konumlarını merkezleştirip diğer coğrafik bölgeleri kendilerine bağımlı kılması için kurulan bu düzende 1800’lerin ilk yarısında en zengin şirketlerin tren ve ray imal eden kuruluşların olması ise dikkat çekicidir (Mattleart, 2001).

Bu çağda öne çıkan ikinci anlayış ise Claude-Henri de Saint-Simon’un “evrensel endüstri ortaklığı”dır. Saint Simon ve onun takipçilerinin savunduğu görüş, ilk anlayışa taban tabana zıttır. Takım tekeli düşüncesiyle hareket edenler, ham maddeye sahip bölgeleri geliştirmeden ancak o bölgeleri kendi merkezlerine bağlı kalacak şekilde idare etme taraftarı iken Saint-Simon, eş zamanlı, eş mekânlı bir kalkınma ütopyasını savunur (Meriç, 2003). Dolayısıyla uluslararasılaşmak kavramı da bu ekseninde gelişmeye başlar.

Bu iki bakışı yorumladığımızda ilkinin iktisadi ve siyasi bir niyet içinde olduğunu, diğerininse sosyo-kültürel boyutunun öne çıktığını görürüz. Belirtmek gerekir ki uluslararasılaşma kavramında Rönesans dönemi merkantalist düşünce biçimi, teknolojik eklentilerle yenilenmiştir. Yani; bu çağdaki temel görüş, tek bir merkezin artı değer kazanması, periferik alanlarınsa bu merkeze bağımlı olmasıdır. Kuşkusuz bu bakış da ulusalcı hareketle ilgilidir. Çünkü ulusallaşmanın hemen öncesindeki imparatorluklar da benzer bir düşünce faaliyetindeyken ulus bilincinin kuvvet kazanması, hem bu emperyal diktanın çöküşüne hem de bir benzer ticari, siyasi yetkeyi devam ettirmesine neden olmuştur. Fakat Saint-Simon’un aydınlarca desteklenen iletişimin, fikirlerin, düşüncelerin özgür dolaşımı dünyanın çeşitli ülkelerinde kabul görerek yayılır.

Teknoloji, ilk başlarda merkez – periferi ilişkisini hızlandırmak, etkili kullanmak, egemen kılmak adına işlevselleşse de adım adım bu düşünceyi değiştirir. Telgrafın, fotoğrafın, telsizin, telefonun, ses kaydedicinin, kameranın, radyonun ve televizyonun icadı iletişim anlayışına etki eder. Çünkü bu medya ve haberleşme aygıtları hem evrensel birliktelik ülküsüne olanak verir hem de zaman – uzam kavramını baştanbaşa değiştirir. Ekonominin devinimiyle Fordist kapitalizm, mobil ve esnek kapitalizme evrildikçe, teknoloji, yaşamı daha çok pratikleştirdikçe uluslararasılaşma kavramı da otuz yıl içinde değişir: 1980’lere gelindiğinde yerini küreselleşme anlayışına bırakır.

Zamanın ve Mekânın Örgütlenişi

Kenti tanımlarken David Harvey; “Labirent, ansiklopedi, pazar yeri, tiyatro: kent, gerçek ve düş gücünün kaynaşmak zorunda olduğu *mekândır*.” (Harvey, 1997: 17) der. Anlaşılabacağı üzere kent, hem gerçekliğin hem de düşselliğin bir arada bulunduğu, ‘kaynaşmak zorunluluğu’ taşıyan bir yerdir. Öte yandan sadece Harvey’le sınırlı kalmayan bir düşünür topluluğu, ilerlemeyi ‘bir mekân fethi ve zaman aracılığı ile yok edilmesi’ olarak kabul etmektedir. Henri Bergson’un eleştirdiği yaklaşım da tam olarak budur. Bergson, *Madde ve Bellek* (1897) adlı eserinde zaman ve mekân mefhumlarının kıyaslanması fakat bu kıyasta zaman, sonsuzluğun anahtarı gibi algılanırken mekân hep ele geçirilip disipline edilmesi gereken bir araziye benzetildiğini belirtir. Mekâna yöneltilen bu bakış aydınlanmacı düşüncenin bir sonucudur elbette.

Telgrafın insan hayatına girmesiyle birlikte hiper-mekân’ın doğumu başlar. Çünkü trenlere veya posta arabalarına, fiziki anlamda her bir karış toprağın deneyimlenerek aşıldığı yollara, uzaklığın mekâna dâhil edildiği ölçümlere artık gerek kalmamış, iki mekân arasındaki mesafe yok olmuştur. Bu icat ve peşi sıra gelen diğer haberleşme aygıtları, mesafenin çokluğunun ya da azlığının aynı değere indirgenmesini, hız mefhumunun öne çıkmasını sağlamıştır.

Yirminci asrın başlangıcında, Bergson, Hiedegger gibi zaman üzerine düşünen filozofların işaret ettiği gibi, en büyük problematik ‘zamanın örgütlenmesi’ idi. Ancak aynı asrın ortasında, 1950’lerde, televizyonun icadının, basının evriminin, radyonun kendi kulvarında verdiği savaşın, araba motorlarındaki güç yükselişinin, metroların, elektrikli trenlerin, tramvayların yaşama entegre olmasıyla birlikte örgütlenme problemi mekâna geçer. Daniel Bell’in belirttiği üzere 20. Yüzyıl ortalarında mekânın örgütlenmesi birincil soruna dönüşür (Bell, 1978). Dolayısıyla Taner’in *Şişhane’ye Yağmur Yağmıyordu* öyküsünün yazım tarihi olan 1953, bu örgütlenme sorunun yaşandığı dönemin izlerini taşır.

“Zaman – Mekân Sıkışması”

David Harvey, zaman – mekân sıkışması yaklaşımını ilk kez *Postmodernliğin Durumu*’nda belirtir. Sermaye birikiminde daha esnek tarzların ortaya çıkışı ve kapitalizmin örgütlenişinde ‘zaman – mekân sıkışması’ nın yeni bir atılımı arasında bir tür zorunlu ilişki olduğu görüşündedir:

“... mekân ve zamanın nesnel niteliklerinde öylesine devrimci değişimler olur ki, dünyayı, görüş tarzımızı, bazan çok köklü biçimlerde, değiştirmek zorunda kalırız. ‘Sıkışma’ terimini kullanıyorum, çünkü bir yandan kapitalizmin tarihine hayatın hızının artışı damgasını vururken, bir yandan da mekânsal engellerin dünya sanki üzerimize çökecekmişçesine aşıldığını sağlam bir biçimde iddia etmenin mümkün olduğunu düşünüyorum.” (Harvey, 1997: 270)

Politik, ekonomik ve toplumsal olaylar teknolojiye bağlı olarak, eşzamanlı biçimde değişmekte, karşılıklı olarak birbirlerini geliştirmektedir. Modern insanın ve toplumun doğuşu ile birlikte Antik Yunan’dan beri süregelen ve tüm organik toplumlarda bulunan döngüsel zaman ile döngüsel mekânın yıkımı gerçekleşir. Modernlikle birlikte sürekli kendini devam ettiren, yineleyen bir zaman anlayışı, sayı doğrusunda olduğu gibi daima ileriye giden, tekrarlanmayan, doğrusal bir yönde akan zaman anlayışına evrilir. Keza mekân da doğa ile ilişkilendirilen bir mefhum iken modernizmden sonra doğadan koparılan, soyutlanan, ayırtılan, başka mekânlarla ilişkilendirilen bir mefhumla dönüşür.

Organik toplumlarda mekân zamana koşutludur. Pierre Bourdieu, *Ayrım*’da Berberiler’in yaşamını incelediğinde mekânın zamana bağlı olarak değiştiğini saptar. Yaz mevsiminde dış mekan ağırlıklıdır, kış aylarındaysa iç mekan (Bourdieu, 1984). Ancak teknoloji, bu mekan kullanma geleneğini değiştirir. Berberilerde ekonomik kaynak olarak tarımın benimsendiğini, modern toplumlarda ise sanayinin bulunduğunu ve sanayinin belirgin bir mevsime göre işlemediğini bilmekteyiz. Ayrıca teknoloji, insana hareket katmakta, uçak, tren, otobüs, araba, vapur gibi araçlarla kış veya yaz demeksizin bölge değişimi yapılabilmektedir. Yine teknoloji sayesinde insanın kendisinden çok uzaktaki bir yer ile bağlantı kurması, o yeri bir nevi kendi yaşadığı çevreye dâhil etmesi mümkündür. Böylece mekân ve zaman genişlemektedir. New York’taki bir ev, İstanbul’daki bir ev ile – bir kameralı sohbet veya telefon sayesinde – yan yana gelmekte, aynı mekânsal bütünlüğe kavuşabilmektedir.

Ancak ironik bir biçimde, teknoloji, bu genişleyen mekânı daraltmaktadır da. Çünkü sınırlar, aradaki mesafeler, denizler, dağlar, ovalar, okyanuslar, kıtalar, şehirler, sokaklar bir anda silinebilmektedir. Bu yıkımı veya bu silimi ilk telgraf haberleşmesi ile görürüz. 1844’teki Washington – Baltimore arasında gerçekleşen ilk haberleşme ile aradaki mesafe ortadan kalkmış, bir nevi haberleşme noktalarının arasındaki uzam yok olmuştur. Haberleşme ağlarının ve cihazlarının bu etkisini göz önünde bulundurduğumuzda mekânın artık gittikçe daraldığını, sıkıştığını söyleyebiliriz.

Zamanın da benzer sebeplerle uzadığını ve yine ironik biçimde daraldığını belirtir Harvey. Uzamasından kasıt elbette kazanımdır. Bulduğunuz bir yerden 3 günlük mesafede yer alan bir kişiyle görüşme yapmamız gerekmektedir. Teknoloji sayesinde evimizden çıkmadan o kişiyle görüşmemiz bize en az altı günlük bir zaman ve aynı zamanda mekân kazanımı verir. Bir süre sonra elimizde biriken ‘kazanılmış zaman ve mekânın’ değerlendirilmesi yahut heba edilmesi söz konusu olur. Örgütlenme ya da düğümlenme diye adlandırılabilir bir durum meydana gelir.

Çalışmamıza konu olan öyküyü de işte bu zamanın ve mekanın teknolojik aygıtlar ve hız mefhumu sayesinde daralıp genişlemesi ekseninde incelerken öyküdeki zamanlara, mekânlara, karakterlere, gelişen olaylara nitel olarak bakmamız gerektiğinden niteliksel içerik analizi tekniğini kullanacağız. Yine öyküyü değerlendirirken Saint-Simon'un sözünü ettiği "eşzamanlılık – eşmekânlılık" kriterini göz önünde bulunduracağız.

ŞİŞHANE'YE YAĞAN YAĞMUR

Mimarlık, araziye değiştirmeye, onu doğal gerçekliğinden koparıp yeni bir anlama kavuşturmaya eğilimlidir. Binalar, inşa edilir edilmez araziden soyutlanıp içine tanımlanmış bir zaman faktörünün girdiği, gerçeğin değişime uğradığı bir estetik alanına dönüşür. Vücuda ihtiyaç duyan tüm sanat dalları da aynı gayeyi taşımaktadır. Harvey, matbaa ve akabinde gelen edebiyat sanatı için de benzer şeyler söyler:

"Yazılı sözcük bile deneyimin akıntısından özellikleri soyutlayarak mekânsal olarak sabitleşir. "Matbaanın icadı, sözcüğü mekâna yerleştirdi." denmiştir; dolayısıyla yazı, kesin bir mekânlaşmıştır." (Harvey, 1997: 232)

Bu bakışla hareket edildiğinde bir edebi metnin çözümlemesinin aslında bir mekânsal metnin çözümlemesi olduğu sonucuna varırız. 1950'ler, Türk edebiyatının en verimli dönemi olarak kabul edilir. Fransız varoluşçuluğunun etkileri altında olan birçok genç yazar, ilk kitaplarını yayımlamış ve günümüzde bu kitaplar Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatının en önemli örnekleri olarak görülmektedirler. Haldun Taner'in de öykü kitabı bu on yıllık dilim içinde basılmış, okunmuş ve olumlu eleştiriler almıştır. Ancak Taner, diğer 50 Kuşağı yazarları arasında kent ve birey konularını ironi penceresinden görüp anlatarak farklı bir yaklaşımı benimser.

Haldun Taner, *Şişhane'ye Yağmur Yağlıyordu* isimli öyküsüyle New York Herald Tribune Gazetesinin düzenlediği öykü yarışmasında birincilik ödülünü kazanır. Aynı isimle basılan öykü kitabında (1953) bu ödüllü öyküsüyle birlikte 8 farklı öykü de yer alır.

Şişhane'ye Yağmur Yağlıyordu'nin içeriği şöyle özetlenebilir: yağmurlu bir günde, saat üç sularında, Şişhane'de Kalender adındaki yaşlı bir çöpçü beygiri, bir hamal sırtındaki aynada kendi hayalini görür ve kişner; ürkmüştür, gemi azıya alır. Geri geri giden çöp arabasıyla kaldırıma çıkar ve bir dükkân vitrinini yere indirir. Gürültüden büsbütün huylanmış hayvan, bu defa arabayı dörtlü ile sürer ve bir kazaya sebep olur. Hayvana çarpmamak için ani fren yapan tramvaya, arkadan bir otomobil bindirir. Yol trafiğe kapatılır. Otomobildeki zengin Artin Margusyan, hafif yaralanır. Soruşturma için karakola götürülmesi yüzünden iflas eder; çünkü aynı gün Brezilya'da Sao Paulo'da bir firma, Margusyan'dan bir iş telgrafı beklemektedir. Telgraf gelmeyince, pazarlanmış mal, Hamburg'a Alois Morgenrot'a gönderilir. Tüm bu olaylar olurken Süheyl Erbil isimli bir avukat, eski aşkı Serap'la karşılaşır. Bu kargaşa, onları yeniden bir araya getirir.

Öykünün temelde işaret etmek istediği şey kelebek etkisi diye adlandırılan küçük bir hadisenin dalga dalga yayılarak küresel bir hadiseye dönüşebilmesidir. Ufacık bir değişim, her şeyin dengesini değiştirebilir. Fakat bu bakış, Taner'in öyküsünün ana fikrini verse de tümüyle onu karşılamamaktadır.

Şişhane'ye Yağmur Yağlıyordu, modern insanın, modern toplumun 'muassır medeniyetler seviyesine' yetişmesini, geç kalmasını, dünyaya entegre olmasını - olamamasını, gelişmesini - gelişmemesini, hızla değişen zamana karşı duyduğu şaşkınlığı vurgular. Fakat daha da önemlisi; Taner'in öyküsü, Saint Simon'un ileri sürdüğü 'eşzamanlılık' – 'eşmekânlılık' kavramlarını eleştirel bir dille yorumlamasıdır.

Zaman

Haldun Taner, *Şişhane'ye Yağmur Yağlıyordu*'da bölünmeyen, gerçek zamana yakın bir zaman dilimi kullanır. Öykülenen olaylar yaklaşık bir saat kadar bir sürede başlayıp biter. Öykünün başlangıcında, Kalender'in aynada kendi aksini görüp önce elektrikçi dükkânının vitrinine, sonra da tramvay hattına çarptığında saatin üç sularında olduğunu belirtir. İlerleyen süreçte saatin üç buçuk olduğunu

söyleyerek olayların ne kadar sürede gerçekleştiğine dair okura ipucu verir. Kıtalar arası zaman farkını da özellikle açıklar:

“Şişhane’de mevsim kasımdı ama Sao Paulo’da, aynı ayın aynı günü – meridyen farkından ötürü – ilkbahar hüküm sürmekteydi. Üstelik Şişhane’de Merkez Bankası’nın önündeki büyük saat, 18:30’u gösterdiği halde Lorenzo el Filho firmasının elektrikli duvar saati 13:30’u gösteriyordu.”

Sao Paulo bölümünden sonra Almanya’ya, karların yağdığı, kışın hüküm sürdüğü Hamburg’a geçilir. Orada da saat 17:30’dur.

Bu bölümler, zamanın biricik olduğu ancak her yerde farklı biçimlerde deneyimlendiğini gösterir. Böylece yeniden Şişhane’deki kaza mahalline döndüğümüzde orda akan zamanın şüphesiz sadece oraya ait değil, tüm dünyaya ait olduğunu anlarız. Zaman hem yekpare ve kapsayıcıdır, tüm ülkelerde hissedilmektedir hem de bu yekpare zaman bölüşülmüş, değişmiş, dünyanın her bir köşesinde farklı bir deneyime dönüşmüştür.

Saatlerin yanı sıra mevsimler ve doğa olayları da farklıdır; Şişhane’ye güz yağmuru yağarken Sao Paulo’da bahar sıcağı vardır ve Hamburg karlar altındadır. Adeta güz, bahar, kış mevsimleri bir arada, tek bir zaman dilimi içinde, Kalender’in kışnemesiyle birbirine bağlanmıştır. Yine öğle – ikinci – akşamüzeri de günün farklı bölümleri olarak mütevazileşmiş, aynı vakte eklenmiştir.

Bu üç ülkedeki baş aktörlere bakıldığında hava olaylarının karakterlerin maddi durumları ile paralellik göstermekte olduğunu düşünmek mümkün. Kahve şirketi sahibi Sevira Marono Lorenzo için hava güneşlidir. Margusyan için yağmurlu. Alois Morgenrot için ise karlı. Birisinde şirketin kâr etme kaygısı hüküm sürer sadece, diğerinde parasına daha çok para, yatırımına daha çok yatırım sağlamak telaşı vardır, sonucusunda da kızına oyuncak alabilmek umuduyla üç beş kuruşluk bir destek, bir sermaye hasreti. Dolayısıyla sadece ülkelere, mevsimlere, saatlere, hava olaylarına göre rast gele bir bölümlenme yoktur öyküde.

Taner, zamanı ve coğrafi değişikliği, karakterlerine göre işlevsel biçimde kullanır. Bir nevi kalemiyle ‘zoom-in / zoom-out’ yapar.

‘Deneyimlenen zamanın’ yanı sıra ‘değerlendirilen zamandan’ da bahsetmek gerekir. Öyküdeki zaman anlayışı, eski dünyanın organik toplumlarındaki döngüsel, ritmik zaman anlayışı değil, modernist dünyanın ilerleyen, doğrusal olarak, kâr – zarar ilişkisi ekseninde akan bir zaman anlayışıdır. Her bir dakika, her bir saniye ekonomik bir getirdir. Modern birey için, zaman fethedilen, kâra, kazanıma çevrilebilen, dolayısıyla hâkimiyet altına alınması, kontrol edilmesi gereken bir mefhumdur. Bu sebeple de hız, hayati bir önem taşır (Giddens, 2010).

Sao Paulo’daki kahve firması, zor durumda kaldıkları için ellerindeki kahve rezervini, Margusyan’ın sunduğu tekliften % 20 ucuza satacaklarını belirten bir telgraf çekmiştir. Demek ki zaman, firmanın aleyhine işlemektedir. Ellerindeki kahveler çöpe gidecek, ciddi bir zarara uğrayacaklardır. Zamanı kâra döndürmek için fiyat tekliflerini aşağıya indirmiş, garanti gözüyle baktıkları İstanbul’daki müşterileri Artin Margusyan’a haber yollamışlardır. Margusyan’ın ‘bir an önce’ bu kahve rezervini satın almasıyla şirket kurtulacaktır. Böylece zaman, yeniden kâr getiren bir mefhuma dönüşebilecektir.

Öte yandan Margusyan, böylesi ucuz bir teklifi havada kapar. Sevinçten yerinde duramaz. Ortağına bu haberi iletme ve ardından teklifi kabul ettiğine dair bir telgraf çekmek üzere yerinden fırlar. Hususi şoförünün aracın başına geçmesini ‘beklemeden’ direksiyon başına kendisi geçer. Ne var ki Margusyan, ehliyetini henüz almadığı için araba sürmeyi pek iyi beceremez. Esasen kaza da bu sebeple gerçekleşir: ‘Ne yapması’ gerektiğini bilen, ‘ne zaman’ yapmasını gerektiğini bilen ancak ‘nasıl’ yapması gerektiğini bilmeyen, öğrenmemiş bir modern zaman insanının telaşı ve şaşkınlığı sebebiyle. Margusyan, arabanın arka farlarını açmış, bir sürü yerini kurcalamış, tramvayı takip mesafesini tutturamamıştır. Tramvay da ani fren yapınca ona çarpmıştır.

Hamburg'daki Alois Morgenrot içinse zaman, çoktan zarar dönüşüp üzerine yığılmıştır. Boşlukta, bir mucizenin gerçekleşmesini beklemektedir ki postacı Brezilya'dan kendisine çekilen telgrafi getirir. Tüm bunlara tezat bir biçimde; Süheyl Erbil için zaman yavaştır. İstanbul'a bir dava için gelen genç avukat üç gün sonra geri dönecektir. Kalender'in kazası, tramvayın durmasına sebep olduğu gibi Süheyl Erbil için de zamanın durmasına sebep olur. Eski aşkı Serap'a rastlar bu esnada. Onunla sinemaya gitmeye ve yeniden mutlu olmayı denemeye karar verir. Zamanın 'duruşu' bir şekilde onarıcı olur aslında: Kalender'in toslaması ile ehliyetsiz Margusyan karakola götürülür; Sevira Marono Lorenzo zarar etmekten kurtulur; Alois Morgenrot zengin olur; Süheyl Erbil'le Serap'ın aşkı yeniden filizlenir.

Mekân

Şişhane'ye Yağmur Yağmıyordu'daki bütüncül tek bir zaman diliminin (yaklaşık 1 saatin) üç ayrı ülkedeki kişileri etkilemesinde haberleşme biçimlerinin önemli bir rolü vardır. Öykünün geçtiği dönem 1950'ler olduğundan ankesörlü telefonlar, telgraflar, postacılar iletişim sağlamada aktiftir. Eskiden ulaşım ile iletişim (atlar, trenler ve gemiler kullanıldığı için) aynı manaya denk geliyordu:

Transportation = Communication

Fakat telgraf sonrasında elektrik dalgaları, sinyaller, 'hızlı' bir iletişim geleneğini ortaya koyunca bu iki kavram birbirinden ayrılır. Ayırıtın sebebi mekân ve zamanın artık mütevazı bir bağlamda ilerlememesidir. Elektriğin bir güç kaynağı olarak ve haberleşmenin yakıtı olarak kullanımı başlayınca, yani Baldini'nin sınıflamasına göre Elektronik Kültür doğunca (Baldini, 2004) uzak noktalar, yakın olmuş, mesafeler de bir anlamda ortadan kalkmıştır.

Öyküdeki Kalender adlı beygirin nereye çarptığı da bu sebeple önemlidir; 'elektrik dükkânının vitrinine'. Beygir, camın şangırtısından korkunca öne atılmış ve rayların ortasına gelmiştir. Tramvay da durmak zorunda kalmıştır. "Tren her şeyden önce, ulus-devlet için ilerlemenin ve endüstriyel devrimin simgesidir." (Mattleart, 2001: 21)

Elektronik Kültürün karakteristik özelliklerinin başında hız kavramı gelmektedir. Hız, Newton kanunlarında sadece bir değişken iken elektriğin hayatımıza girmesiyle beraber bu konum değişmiş; başat bir belirleyici olmuştur. Harvey, hızın aktif rolüyle ilgili hazırladığı kronoloji şöyledir:

1500 – 1840: Atlı arabaların ve yelkenli gemilerin en yüksek ortalama hızı saatte 16 kilometreydi.

1850 – 1930: Buharlı lokomotifler saatte ortalama 100 kilometre yapabiliyordu.

1950'ler: Pervaneli uçaklar saatte 160 – 640 kilometre gidebiliyordu.

1960'lar: Jet yolcu uçakları saatte 800 – 1100 kilometreye ulaşabiliyordu. (Harvey, 1997: 271)

Bu tabloya bakıldığında hızın artışı ile dünyanın küçülüşü, mekânların dip dibe olduğunu, hatta ivmelenerek yükselen hız teknolojisi göz önüne alınırsa, ilerleyen yıllarda sıkış tıkkış bir mekânlaşma gerçekleşeceği görülür. Öykü, 1950'lerde geçtiği için hızın maksimum 640 kilometreye ulaştığı, 1500'ler ve öncesine nazaran dünyanın en az 20 kat küçüldüğünü söylemek mümkün.

Buna bağlı olarak öyküye konu olan Türkiye – Şişhane, Brezilya – Sao Paulo ve Almanya – Hamburg aslında birbirlerine haritada gözlemleneceği gibi kilometrelerce uzak değil, telgraf hızı kadar yakındır. Kaza mahalline eklenmiş, bitişivermişlerdir adeta.

Harvey'in geliştirdiği sıkışma (compression) kuramıyla öyküdeki ana mekâna bakıldığında Şişhane'nin hem genişlemiş hem de daralmış olduğu görülür. Genişlemiştir, çünkü söz konusu cadden bir köşesi Sao Paulo'ya bağlanmıştır, öteki köşesi de Hamburg'a. İletişim araçları sayesinde üç farklı mekân tek bir mekânda buluşmuştur. Daralmıştır, çünkü bu üç şehir arasındaki coğrafi uzamlar yok olmuş, birbirlerine iyice yanaşmış mesafeyi yok etmişlerdir.

Bu zaman – mekân sıkışmasının sonuçlarından birisi de kültürler, statüler, etnisiteler, diller, dinler arası bir etkileşimin gerçekleşmesidir; mekânın yitimi kaçınılmaz olarak temasları arttıracaktır. Taner’in öyküdeki karakterlerini şu başlıklara ayırabiliriz:

Tablo 1. Karakterlerin Toplumsal ve Bireysel Statüleri

	Karakter	Meslek	Statü	İrk	Mezhep	Dil
1.	Artin Margusyan	Girişimci	Orta üst sınıf	Ermeni	Ortodoks	Ermenice, Fransızca, Türkçe, İngilizce
2.	Antranik	Girişimci	Orta üst sınıf	Ermeni	Gregoryan	Ermenice, Türkçe
3.	Süheyl Erbil	Avukat	Orta sınıf	Türk	Belirtilmemiş	Türkçe
4.	Seap	Avukat	Orta sınıf	Türk	Belirtilmemiş	Türkçe
5.	Sevira Marono Lorenza	Tüccar	Üst sınıf	Brezilyalı	Belirtilmemiş	Latince, İngilizce
6.	Alois Morgenrot	İşsiz	Orta alt sınıf	Çekoslovak Yahudisi	Belirtilmemiş	Almanca, İbranice, İngilizce
7.	Kalender	Çöpçü	Alt sınıf	Beygir	Yok	Kışnemek

Yukardaki tabloda gözlemlendiği üzere, karakterlerin toplumsal ve bireysel statülerinde bir çeşitlilik vardır. Bu zengin skala, hipermekânla ilişkilidir. Çünkü hem modernizm ve kentin yapısı bu çokluğa müsaittir hem de haberleşme araçları sayesinde farklı ulusların irtibata geçmeleri, dolayısıyla da bir olaya birçok farklı dil, din, ırk, mezhebin dâhil olması kaçınılmazdır. Taner, karakterlerin kimliklerini belirginleştirmek için onlara kendi dillerinde (Ermenice, Fransızca, Latince, Almanca...) konuşma cümleleri yazmayı, kültürlerini dile getirecek kimi göstergeleri yerleştirmeyi ihmal etmez.

Üzerinde özellikle durulması gereken karakterlerin başında Kalender gelir. Taner, beygiri, diğer karakterlerinden ayırmaksızın, aynı önemde anlatır. Alt sınıf olduğunu, çöpçülükle uğraştığını, yaşının geçkinliğini, huysuzluğunu, uykusuzluğunu okura, bir insanı tarif eder gibi anlatır. Kalender’de vurgulanan iki nokta vardır; birincisi kışnemesi; diğeri de aynada kendi aksini görüp ürkmesidir.

Kalender, bir başka alt sınıfa ait bir karakterin, hamalın sırtındaki aynada kendi aksini görmesiyle ürkmesi ve geri geri kaçması bir olur. Taner, öykünün girişinde atların gözlerindeki retinaların insan retinasına kıyasla daha büyük olduğu, dolayısıyla da atların, çevresini insanlara nispeten daha büyük gördüğünü söyler. Aynada kendini gören Kalender de aslında devasa ve bir o kadar da zavallı bir beygiri görünce ürküştür. Ancak Taner, farklı bir gözün mekânı farklı boyutlarda görüp algılayabileceğini belirterek çalışmamızın ana yaklaşımına uygun bir açıklama yapar.

SONUÇ

Haldun Taner’in *Şişhane’ye Yağmur Yağıyordu* adlı öyküsü başarılı bir edebi metin olmasının yanı sıra incelenmeye değer bir sosyo-kültürel bir metindir de aynı zamanda. Bilhassa Türkiye’nin modernleşme – kalkınma – uygarlaşma süreçlerine işaret eden, bu süreçleri iletişimsel boyutta irdeleyen bir öyküdür. Metindeki kitle iletişim ve erişim araçlarına baktığımızda şu beş unsuru görürüz: Çöpçü ‘beygiri’ / binek ve çektiği araba, Tramvay, Otomobil, Telgraf, Telefon.

Bu ulaşım – iletişim araçları, öykünün olmazsa olmazlarıdır. Her şeyi Kalender başlatır fakat sürecin düğümlenmesi ve çözülmesi diğer iletişim araçlarıyla gerçekleşir. Bu noktadan hareket ile Taner'in Türkiye'nin evrenselleşmesiyle ilgili eleştirel bir tutum sergilediğini söylemek mümkün. Peki nedir bu eleştiri?

Çalışmamız nezdinde de önem arz eden öykünün ana düşüncesi; modernleşmenin artzamanlı değil eş zamanlı olduğudur. Bununla birlikte her ülke, her semt, her kişi aynı süreçleri yaşayarak, aynı zamanı deneyimleyerek modernite süreçlerini geçmemektedir. Tarihsel – toplumsal – kültürel faktörlerden ötürü bu süreç, her noktada farklı hissedilmektedir. Paris'in modernleşmesiyle İstanbul'un modernleşmesi arasındaki değişiklik birçok sebepten ötürü kaynaklanmaktadır. Yine de Paris ile İstanbul aynı anda ancak farklı biçimlerde bu süreci deneyimlemektedir. Burada modernleşme sürecini elbette dünyasallaşma kavramı ile birlikte düşünüyoruz. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, haberleşme ağlarının gelişmesi, bilgi ve veri aktarımının yönetiminin ve de denetiminin yerleşmesi şüphesiz modernizm projesiyle yakından alakalıdır.

Saint Simon'un önerdiği eşzamanlı ve eşmekânlı ilerleme fikri de bu noktada devreye girmektedir. Köprülere tutkun olan Saint Simon, ulaşım ağlarını geliştirmeyi, sadece iktisadi anlamda değil, aynı zamanda kültürel anlamda da dünyanın birbirine entegre olmasını, bir bütüncülük içerisinde ilerlemenin gerçekleşmesini ileri sürer (Meriç, 2003). Taner'in öyküsü de öyle bir bütüncül ilerleyişin Türkiye'de nasıl yaşanacağına yönelik bir ironik bir bakış gibidir.

Taner, binek – tramvay – araba – telgraf – telefon gibi farklı dönemlerin sembollerine dönüşmüş iletişim / ulaşım araçlarını tek bir saatin içinde tek bir mekâna ekleyerek bu 'eşzamanlılığı' vurgular. Bu vurgu hem dünyasallaşmanın kaçınılmaz yapısına yöneliktir, hem kentin modernleşmesinin yapısına yöneliktir, hem de insanın komedyasına yöneliktir.

Öykünün işaret ettiği süreç esasında küreselleşmenin ilk safhalarıdır. Bilindiği gibi öncelikle uluslararasılaşma, ardından da küreselleşme süreçleri ortaya çıkmıştır. Kimi düşünürler bu iki ilerleme biçiminin aslında aynı sürecin farklı safhaları olduklarını belirtir (Mattleart, 2004). Bizim için önem arz eden nokta ise; her iki ilerleme biçiminin de kökende aynı 'temas' problemlerini ortaya çıkarmasıdır. Duygu Dumanlı Kürkçü'nün de ifade ettiği üzere:

“... küresel olanla yerel olanın gerilimli ilişkisi, ikisinin de biraz birbirine dönüşmesiyle, birbiriyle iç içe geçmesi ile sonuçlanmaktadır. Bu nedenle küreselleşme olgusunun ve küreselleşme sürecinin iki yüzü bulunmaktadır: bir yüzü “evrenselleşme”, diğer yüzü ise “yerelleşmedir”. Küreselleşme süreci evrenselleşme (benzeşme) ve yerelleşme (farklılaşma) yönünde iki dinamiği bir arada barındıran, ikisini etkileşime geçiren, sonuçta ikisini de dönüştüren bir süreçtir.” (Dumanlı Kürkçü, 2013)

Taner, yoğunluklu olarak Margusyan karakterinde şekillendirdiği 'acelecilik' özelliği ile bu yerel – evrensel temasın altını çizer. Sadece bireysel olarak değil aynı zamanda toplumsal anlamda da bir önem taşıyan ivedilik psikolojisi, 'muassır medeniyetler seviyesine ulaşma' telaşdır. Kalkınma, ilerleme, modern ülkelerin refahını yakalama telaşdır (Berman, 2004). Margusyan'ın da şoförünü dahi beklemeden alelacele sokağa fırlaması, otomobili bilmediği halde çalıştırıp kullanması, en nihayetinde de kaza yapması bu söz konusu aceleciliğe işaret etmektedir. İvediliği yaratan şey de evrensel temastır. Toplumlara telaşlandıran, hızlandıran, acele ettiren şey dünyasallaşma eksenindeki bilgi ve haber akışıdır. Kişiler, dünyanın öteki ucundaki insanlardan, kurumlardan haberdar oldukça; toplumlar, diğer toplumlardan haberdar oldukça, onlarla etkileşim, iletişim hâlinde buldukça tam olarak nereye yetişmeleri gerektiğini, yetiştiklerinde nasıl bir kazanıma erişeceklerini net bir şekilde gördükçe telaşa kapılmaktadırlar. Öyküdeki tramvay kazası ve peşi sıra gelen olayların esas sebebi de aslında budur.

Burada Kalender ile Margusyan arasında hem bir benzerlik hem de bir paralellik söz konusudur. Kalender, kendi yansımasını aynada görüp korkar ve elektrik dükkânına çarpar. Aynı şekilde Margusyan, sıkışan trafiği görünce kârlı bir ticaret anlaşmasını kaçıracağından korkar ve telaşının sonucunda tramvaya çarpar. Kalender'in aynada kendini devasa bir boyutta görmesi, hipermekânda,

küçülen dünyadaki büyüyen alanda, hızlı haberleşme sistemlerinin çalıştığı muasır medeniyetlerin ortasında kendisini gören bir Türkiye'nin ürkmesi, elektrikçi dükkânının vitrinine çarpması şeklinde yorumlanabilir.

Öztürk'ün de belirttiği üzere; “Yazı, matbaa gibi iletişim devrimlerinin toplumsal sonuçları dönemsel olarak farklılıklar göstermektedir.” (Öztürk, 2017). Türkiye'nin eşzamanlı ve eşmekanlı olarak ilerlemesi – kalkınması – modernleşmesi sürecinde ve çalışmamız nezdinde öykünün ortaya koyduğu şey; tramvayların, taksilerin, ışıklı vitrinlerin, telefon kulübelerinin olduğu modern bir caddedeki beygirin kendi yansımından ürkme hâlidir. Bu hâli, eşzamanlı – eşmekanlı ilerleme ve dünyasallaşmanın getirdiği bir uyumlanma / uyumlanamama durumu olarak belirlemek gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- BERGSON, Henri; “Madde ve Bellek”; Dost Kitabevi, İstanbul; 2015*
BOUEDİEU, Pierre; “Ayrım”; Heretik Yay.; İstanbul, 2015
BERMAN, Marshall; “Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor”; İletişim Yay.; Ankara; 2004
BALDİNİ, Massimo; “İletişim Tarihi”; Avcıol Yay.; İstanbul; 2004
DUMANLI KÜRKÇÜ, Duygu; “Küreselleşme Kavramı ve Küreselleşmeye Yönelik Yaklaşımlar”; Tojdac Dergisi; Cilt:03, Sayı: 02; 2013.
GİDDENS, Anthony; “Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum”; Say Yay.; İstanbul; 2014
ÖZTÜRK, Gülcennet; “Sözlü İletişimden Matbaaya: İletişim Devrimleri ve Toplum”; Tojdac Dergisi; Cilt: 07, Sayı: 02; 2017
HARVEY, David; “Postmodernliğin Durumu”; Metis Yay., İstanbul; 1997
MATTLEART, Armand; “İletişimin Dünyasallaşması”; İletişim Yay.; Ankara; 2001
MERİÇ, Cemil; “Saint-Simon: İlk Sosyolog, İlk Sosyalist”; İletişim Yay.; Ankara; 2003